كلمة أولى

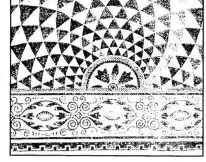
□ عناية جابر

حين تتعقد الأمور، تكفيني حفنة من الكتب الجيّدة، لأخرج من التجربة جديدة وندية. أجمع ما أحبّه منها، ما كنت قرأته واستحوذ عليّ، أراكمها أمامي على "الكوموند" وأندس في فراشي أبتسم للغبطة الآتية وللإضاءة المضبوطة ولألفة الليل، ثم أتقدّم في السطور كفيلق من الفيلة، مكتسحة كل ما يعترض سبيلي.

لا تغيّرني القراءة جوهرياً فحسب. تغيّر شكلي أيضاً. أرى بأم عيني ما تفعله القراءة فيّ. الكتاب الجيّد يُجمّلني. بإمكان القراءة أن تغويني كليا، ترش لياليّ بالنجوم، ولا تكون النهارات أقل إذهالا. قراءتي موجعة. توجعني فعلا. أقرأ حتى أحشاء الكتاب. أقرأ أكثر مما يفعل أي إنسان آخر. أقرأ بسرعة، وأقرأ بلطف ولا أتحدث عن كتاب أحببته أمام أحد، وكلما أحببت ما أقرأ، تتنامى رغبتي في كاتبه. رغبتي على أشدّها في إدوار سعيد، صالحني معه "خارج المكان". رغبتي في كاواباتا في "الجميلات النائمات"، رغبتي في جان جينيه في "يوميات لص" هارمان هسّه في "ذئب البوادي" رغبتي في ناباكوف في "لوليتا" ورغبات في كتّاب أصدقاء، سوف لن تشفع لي رغبتي إليهم، في تدوين أسمائهم. في العادة، لست شغوفة إلى هذه الدرجة، فقط ضعيفة حيال الكتب أزهو بها ومولعة بكلماتها وكتّابها. أشعر بنشوة همجيّة حين أقع على كتاب جيّد، وأعقد اتّحادا عميقا بكاتبه، رهيفا، ودائما، أشدّ دواما من أي اتّحاد شخصي. هناك ثناءاتي التي تصاحب القراءة، أطلقها بصوتي المتوتر المنفعل، كلما تأخذني الكلمات : آه، كم أنت جميل - أقول للكاتب - أريد أن أحضنك، أن أقول لك إنك مبدع حقيق، مخلوق رائع وحساس.

لا تحرجني همهماتي المستحسنة. إنه المزاج المتأمّل مرة أخرى. إنها الثقة التامّة في الكلمة وفي أثرها عليّ، أنا الشاهدة المسحورة بعيني الضخمتين، ولا أريد من الكتب إلا ما يُعليني. أرفع الوسادة التي تكون قد غرقت بفعل نزاهاتي الروحيّة. أربت على الفجوة في موضع رأسي، أدسّه ثانية وأستأنف العالم.

كتّابي لا ينهارون أبدا. لا يكفّون عن إبداء الحنوّ، وإظهار الرقّة والتعاطف المؤثّر، إنهم مهووسون أيضا، وينزفون من جروح خفية. إنهم عاشقون محترفون منذ الأزل. إنهم كتّاب رائعون لا يعيشون في الخجل ولا يستسلمون لنقص العالم المترع بالألم. كلماتهم هنا في كتبهم، تقطر عصيرها الخاص، وتصنع بيديها حياتها، وحياتي أنا التي أقرأ الكلمات فلا أعود أفكّر بموتي كذات منفصلة، فهذا كاتبي وصاحبي، ونحن معا منفردان ومتصلان(...)



الجمال الرقيق والجمال الصلب في التطوّر المؤلم للكلمات وفي الصلات الوشيجة التي تتنامى بيني وبين الكاتب الذي يصفح لي في السطور غاية شغفه، ويودعني مغزاه ،الكدّ الشجاع والإلهام المندفع. ألمس الأوراق في السعادة العنيفة لملمسها، كما لو أربت على يد الكاتب، صلتي بعالم الحواس التي تنهض ثانية، وبالمعالجة الناعمة للحياة التي تهرب باطّراد منّا جميعا.

مثل هذه القراءات تثيرني إلى آخر مدى، وتفجّرني بالرغبة في الكتابة، وبدعوة صديقي الكاتب إليّ، إلى التجوّل معا في صروحي الشخصيّة وفي مساراتي الكثيرة، في نوافذي وحجارتي وحيزي وبذرتي وشجرتي. أكتب أنا أيضا، أكافئه، وأدعوه إلى وليمة كلماتي.

في الإخراج رغبة بالتحرر من ضرورة خدمة الإبداع
تولي المخرج سلطة العرض

محمد سيف

لقد كانت قوانين التقديم المسرحي تتوجه قبل أن يطرأ التحول الجذري على قصة الإخراج المسرحي وتاريخه، في أنظارها وتنشأ علاقاتها الحقيقية مع المؤلفين الذين كانوا يعتبرون آنذاك المشرعين الأصليين للظاهرة على الصعيد النظري والعملي. وبناء على ذلك، كان التطور الجمالي يتركز بشكل كلي تقريبا في النص أكثر مما هو فوق الخشبة. لهذا كانت اللوحات المرسومة والتمثيل الخطابي يهيمنان على المشهد العام لهذه الظاهرة، في حين أن الديكور والأداء المختلف والمتنوع كان يخضع في تلك الفترة، إلى الذوق الأدبي. ولكن نهاية القرن التاسع

عشر سجلت نوعا من القطيعة بين ما هو شعري وبين هذا الذي صار يظهر ويتطور شيئا فشيئا ككتابة ركحية مستقلة كليا. وبهذه الطريقة تفجرت تأملات حول شمولية ظاهرة التطبيق المسرحي التي قادت بدورها إلى تغيرات على مستوى لعب الممثلين، وفكرة تحويل الفضاء، وعلى طريقة مساءلة النص الدرامي بطريقة جديدة لا تلتزم بالضرورة بالذهنية التي يتأسس على أساسها النص من قبل المؤلف. وهكذا ظهر المخرج، وصار يلعب دور الشخصية الرئيسية والمركزية في المسرح الحديث.

ومن أهم الفرق المسرحية الأولى التي أكدت على أهمية المخرج هي جماعة مييننجن، التي أسسها جورج الثاني دوق ساكس مييننجن في عام 1874. لقد وضع هذا الدوق ولأول مرة ممثليه داخل ديكور يتلاءم مع فكرة النص والحدث، وبهذه الطريقة استطاع أن يحطم أو بالأحرى يقضي على تلك الخلفيات المبهرة التي كان يتبختر أمامها الممثلون وهم يستعرضون أنفسهم. مثلما استخدم الدرجات والمصاطب التي جعلت الحدث يتحرك على أكثر من مستوى واحد. و أكد على ضرورة انسجام الحركات والإيماءات مع بيئة ومناخ وتاريخية النص المسرحي. ولقد انتبه كل من ستانسلافسكي في روسيا وأنطوان في فرنسا إلى اهتمامه بالمشاهد الجماعية وحرصه الكبير على تفاصيلها وخصائصها.

- **أنطوان وستانسلافسكي**

بحث أندري أنطوان الفرنسي وستانسلافسكي الروسي من خلال التطبيق والتنظير عن طريقة يخلصان فيها الممثل من الأداء الذي كان يفتقر إلى الأصالة، إن صح التعبير، وأن يحلا مكانه طريقة طبيعية تجعل الممثل يكون أكثر إخلاصا مع الدور ومع نفسه.

وعندما أنشأ أنطوان فرقة المسرح الحر في باريس عام 1887، عمل على تطوير أفكار جورج الثاني دوق ساكس مييننجن التي كانت تدعو إلى خلق وحدة في الأسلوب والتفسير، وإلى أهمية الرؤية المنظرية للعرض في كليته، وهذا لايمكن أن يتم ما لم يتوفر المخرج القائد. هذا بالإضافة إلى تأكيده على أهمية التدريبات

الطويلة قبل العرض وجعل ممثليه يتعاملون مع الثياب والعناصر وكافة التفاصيل الأخرى منذ البداية. وقد كتب أنطوان في هذا الصدد : (يجب أن لا نخشى وفرة هذه الأشياء الصغيرة وتنوع العناصر المسرحية، فتلك الأشياء الصغيرة التي لايمكن تقديرها هي التي تخلق الإحساس بالألفة، وتضفي طابع الأصالة على البيئة التي يعمل المخرج لإعادة خلقها). ولقد تعامل أنطوان بحماس مع الواقعية إلى درجة أنه علق شرائح حقيقيّة على المسرح لاعتقاده بأن المغالاة في الواقعية سيساعد الممثل في أدائه ويجعله أكثر إنسانية وقوة وامتلاء بالحياة على جميع الأصعدة. ومثلما تحمس أنطوان لأفكار جماعة ميننجن، تملك الحماس جماعة موسكو في بداية الأمر للتأكيد على التفاصيل والبعد التاريخي للأحداث ولكن سرعان بدأ ستانسلافسكي يبتعد عن التصوير الفونغرافي الدقيق متّخذا من الواقعيّة الداخليّة طريقا يساعد الممثل على خلق انطباع بالواقع وليس نقلة بكل تفاصيله الدقيقة. وإن كل ما عجزت عن تحقيقه فرقة ميننجن من تطور في فن الإخراج استطاع أن يحققه ستانسلافسكي من خلال اشتغاله على فن الممثل وفن العرض حتى تحول المخرج في مسرح موسكو إلى صاحب سلطة مطلقة.

● آبيا وكريك

تابع إدوارد كوردن كريك، وبشكل متواز مع بحوث ستانسلافسكي وأنطوان، تجارب مسرحية مختلفة تماما، تميل في شكلها ومضمونها نحو الأسلبة وسيطرة الممثل على تقنية تمثيلية تسمح له، أن يمارس قليلا طريقة الوسيط الوحي-كاهن أو كاهنة عند الإغريق، يعتقد أن الإله يجيب بواسطته عن سؤال حول أمر من الأمور الغيبية - أن يكون مسكونا من قبل صوت شخصية دون أن يلعب شخصيته الخاصة.

أدولف آبيا، في إخراجه للدراما الفاكنرية عام 1890 تخلص من فضاء العلبة الإيطالية شأنه في ذلك شأن كوردن كريك الذي نقض جميع المحاولات التي تعيد إنتاج الواقع بازدحام خشبة المسرح بالكثير من الإكسسوارات مؤكدا على القوة الإيحائية للإضاءة كبديل موضوعي. وبهذه الطريقة استطاع كل من آبيا وكريك، أن يقدما المعادل الموضوعي لما كان الطبيعيون (ستانسلافسكي وأنطوان) ينادون به، عندما طرقوا باب محاكاة الحياة أو نقلها أو تجسيدها. ولهذا بمقدورنا أن نقول إن كريك وآبيا، قد فتحا الطريق أمام البحث في وعن فن تصوير المشاهد (المناظر المسرحية) من خلال الكشف عن الفلسفة الحقيقية للفضاء المسرحي كزمان ومكان.

فكوردن كريج، على سبيل المثال، كان يحلم بمسرح يخاطب المشاعر من خلال الحركة وحدها. الحركة الخالصة للأشكال والألوان والأضواء، وهذا ما جعله ينادي بإلغاء الممثل، لاعتقاده بأنّه يشكل (عبئا وصعوبة لايمكن التغلب عليها) (1)، وإذا كان وجود الممثلين ضروريا في العرض فيجب أن "يكفوا عن الكلام.. ويتحركوا فقط" (2). لأن الواقعية بالنسبة له تعني العرض فقط في حين أن الفن هو اكتشاف. لهذا ابتعد في جميع إخراجاته وإن كانت قليلة قياسا إلى آرائه وتصريحاته، عن كل ما هو تصوير واقعي واستبدل المشهد المرسوم بالستائر ذات المفاصل المزدوجة التي يمكن أن تأخذ أي شكل وتبقى في أي حجم وتضاء بأي لون، حسب الحالة والمناخ المطلوب تقديمه. ولقد كان كتابه الصغير "فن المسرح" بمثابة ثورة على الواقعية إذ بشر من خلاله بتعاليم تتنافى مع المسرح المثقل بالكلمات مفضلا عليها الرقص والحركة الصامتة، مقدما تعريفا للدرامي الجيد بأنه ذلك الذي يعرف أن العين هي أقوى الحواس وأكثرها قابلية للتأثير(3).

وما بين كريج الإنكليزي الجنسية وأدولف آبيا السويسري علاقة تأثير واضحة للعيان، لاسيما أن معظم الأفكار التي نادى بها كريج قد سبقه إليها ادولف آبيا، الذي نشر في 1891 كتيبا بعنوان "la mise en scene du drame wagnérie"، يشرح فيه تفاصيل اقتراحاته لبعث الحياة في فن التصميم المنظري، ومناديا بمسرح "الجو" بدلا من مسرح "المظهر"، فهو يقول على سبيل المثال، وهو يتحدث عن إخراجه لمسرحية "سيجفريد" : لسنا بحاجة إلى تصوير الغابة، لكن ما نريد تقديمه للمتفرج هو الإحساس بجو الغابة" (4). مثلما كان يرى أن الدراما الموسيقية مصدر وحاجة عاجلة لتطوير فن الإخراج(5)، ولهذا لم يتجاهل مسرح الكلمة كثيرا مثلما فعل كريج، ولكنه في نفس الوقت احتج على مسرح العلبة الإيطالية وأكدّ على أهمية الإيحاء التعبير البصري في العرض، موليا أهمية قصوى لما تحدثه البقع الضوئية من تأثير على المتفرج بخلقها مزاج المسرحية وتصوير جوها العام، من خلال رسم دلالة المكان الذي يتموقع فيه الممثل على الخشبة. وإن ما يترجم هذا المنطق هو إخراجه لمسرحية "روميو وجوليت" خاصة في المشهد الذي يلتقي

فيه الحبيبان في قاعة قصر آل كابيوليت، حيث تخفت الإنارة وتتركز على الحبيبين، لكي يؤكد على لحظة اللقاء وأهميته العاطفية. ونفهم مما تقدم أن الإضاءة بالنسبة لآبيا كانت بمثابة نوتات موسيقية تساهم في تصعيد الحالة العاطفية للمسرحية في هذا المشهد أو ذلك.

• المدرسة الشرقية

في المقابل ومع بزوغ فجر القرن العشرين، بدأ اهتمام المختصين في المجال المسرحي، يميل نحو التقاليد غير الأوروبية وخاصة الشرقية منها (لينيه بو أخرج، في عام 1895، مسرحية عرب الأرض المطبوخة، دراما هندية في عشرة مشاهد). وقد سمحت الأشكال الدرامية الشرقية، للأوروبيين باكتشاف نوع من التمثيل يتأسس على تعبيرية الجسد، الأسلبة وقيمة الشفرة أو الرمز. وهكذا صار المسرح الشرقي، أكثر قربا للغرب وذلك بفضل الترجمات ومحاولات الاقتباس الدرامية للمسرح الأدبي، وبفضل زيارة الفرق الآسيوية. هذا بالإضافة إلى أن أولئك الذين أرادوا أن يجددوا المسرح الغربي بتمردهم على إطار العلبة الإيطالية، وتحريره من عبودية خداع النظر، وتخليهم عن التقاليد المباشرة والمبالغ فيها لأجل إعطاء قيمة للتمثيل والعثور على أسلوب جديد، قد رجعوا إلى تكنيك الشرق، ونقصد مسارات المسرح الأوروبي إلخ. يقول أرتو في مقاله "مسرح شرقي ومسرح غربي" : (أعطانا اكتشاف مسرح بالي فكرة مادية، لا كلامية، عن المسرح، حيث أن المسرح يظل داخل حدود كل ما يمكن أن يحدث على خشبته، بغض النظر عن النص المكتوب، في حين أن المسرح كما نفهم في الغرب متفق مع النص ومحدود به) (6). وهنا يتحدث أرتو عن سلطة الكلمة في المسرح الغربي ومدى محدوديتها الضيقة خاصة حينما يظل المسرح مجرد انعكاس مادي للنص الذي يجب عدم تجاوزه وإن حدث هذا فسيكون جزءا من مجال الإخراج الذي ننظر إليه على أنه شيء أقل من النص. ثم يناقش آرتو في نفس المقال المشار إليه أعلاه، إمكانية أن يكون للمسرح لغته الخاصة، ويعتبر فنا مستقلا، كالموسيقى، والرسم، والرقص، الخ... لأن الإخراج من ناحية، هو، (تجسيد، مرئي" تشكيلي" للكلمة، ولغة كل ما يمكن أن يقال ويتم التعبير عنه على خشبة المسرح، بغض النظر عن الكلمة، ولغة كل ما يجد تعبيره في الفضاء، أو يمكن أن يبلغه الفضاء أو يحلله) (7).

بهذه الطريقة صار المخرج ثالث مبدع في المسرح الحديث إلى جانب المؤلف والممثل. ومذ ذاك، تعددت وكثرت الاتجاهات الجمالية الجديدة.

• المسرح الطبيعي أو المسرح الموضوعي

لقد ثابر المسرح الأوروبي، منذ القسم الثاني للقرن الثامن عشر، على إعطاء صورة إلى المجتمع الحديث، وصار يبحث فيها عن كل ما هو حقيقي ومعقول، محاولا الابتعاد قدر الإمكان عن الابتذال والإفراط بالمبالغة. ولدعم وتقوية، هذا الاتجاه، انجر المسرح نحو متابعة تيار الطبيعة : كتب زولا في عام 1881، الطبيعة في المسرح. في الوقت ذاته، جاءت الكهرباء لكي تجعل الإضاءة المسرحية أكثر مرونة وسهلة القيادة وعاملا رئيسيا في العرض. إن التطور الذي أحدثته الكهرباء والإضاءة ساعد في عملية الخيال والتخيل، وأثرى نظرية العرض بالعديد من الأفكار والتجارب التي أصبح بموجبها الجدل والتضاد ما بين المادة وحقيقتها، وما بين الثابت والمتحول، وما بين الألوان وحدتها أكثر حضورا وتأثيرا. وهذا ما منح أو بالأحرى أعطى فن الإخراج إمكانية تقنية حررته من ثقل المواد التقليدية التي كانت مستعملة آنذاك (8). وبهذه الطريقة بدأ الفن الدرامي يفلت من أيدي المؤلفين بسبب هيمنة المخرج، الذي راح في هذه الفترة ينقل الحياة إلى المسرح بكل تفاصيلها، وواقعيتها متأثرة بالطبيعية التي نظر لها "زولا" في الأدب : الحقيقة... أو شريحة الحياة Tranches de vie بحيث وصل الحال بأنطوان أن يستعمل في عرض مسرحية القصابين على سبيل المثال : محل جزار تعلق فيه الذبائح طازجة، آتية للتو من المذابح وفي عروض أخرى، يجعل الممثل يبول ويبصق على المسرح بشكل حقيقي وليس إيحائيا. وهذا يعني أن المنظورات الجديدة للعرض صارت تبحث عن الوسائل والكيفيات التي تحاول من خلالها نقل الحياة اليومية بصغيرها وكبيرها على الخشبة، وذلك باستعمال الملابس والإكسسوارات الأصلية.

• العثور ثانية على المشاعر الحقيقية

إن الذي تحمّل تبعات جميع هذه التغيرات والتحولات الأكثر دلالة ومعنى هو الممثل : بالتخلص من كل التقاليد التي فضلت الخطابية، الإنشادية في الأداء والمغالاة، التشدق والتفاصح، وكذلك المخرج الذي اقترب من الطبيعة، وذلك بإضفائه الإخلاص على التعبير التمثيلي والبحث عن إنسانية الدور، محاولا إيجاد مطابقة خارجية للواقع التاريخي من

خلال بحثه في الديكور والأزياء، أو ما يمكن أن نسميه بالدراسات الأركيولوجية. ولقد تحقق ذلك بإخراج ستانسلافسكي لأعمال كل من تشيخوف في مسرحية طائر البحر عام 1889، وغوركي في مسرحية الحضيض عام 1920. وعلى الرغم من الكتمان الذي رافق ظهور وبروز الفلسفة الطبيعية التي جاءت لكي تثور على كل ما هو رومانتيكي، استطاعت جماليات المذهب الجديد(الطبيعي) أن تطغى ولفترة طويلة على لغة العصر الحديث. ولقد تأثرت الولايات المتحدة الأمريكية بما تم تصديره إليها من مناهج، وانبهر المسرحيون بالواقعية النفسية لستانسلافسكي. وهذا ما ساعد ايليا كازان على تأسيس أستوديو الممثل في 1947، والذي أسندت إدارته إلى استراسبرغ صاحب منهج الطريقة الذي اعتمد فيه كليا على نظرية ستانسلافسكي وتطبيقاته في فن الممثل. ولقد قدم ايليا كازان مسرحية تينسي وليامز "عربة اسمها الرغبة" عام 1951، وفيلم "على الرصيف" أما في أوروبا، وعلى الرغم من محاولات بعض المخرجين، مثل بيتر بروك وأنتوان فيتيس الذين كشفت أعمالهم عن اختلاف وميل نحو التعارض مع المذهب الجديد، فقد استطاعوا أن يشتركوا وأن يعملوا على نشر طريقة ستانسلافسكي الخاصة في فن الممثل.

• المسرح التفسيري: النقل الفني للواقع

إن ثمار المذهب الطبيعي الأصلية وضعت موضع تساؤل وذلك من خلال اكتشاف اللاشعوري. منذ ذلك الحين، صارت العروض المسرحية التي تبحث عن تطابق بسيط مع الحياة تعتبر غير كافية، وصار المخرجون من أمثال المخرج التعبيري النمساوي ماكس رينهارت (1874 ـ 1943) يبحثون عن كتابة وقراءة ركحية جديدة أكثر قدرة وكفاءة، وانفتاحا على المعاني العميقة للحياة. فقد لجأ المخرجون في هذه الفترة إلى طرق أبواب حيل الاكتشافات الميكانيكية في خشبة المسرح : تأسيس السينوغرافيا على أساس اللعب بالإضاءة والألوان واختفاء وظهور الديكورات، التي تعمل على تبجيل الواقع من خلال تغيره جماليا ونقل مواضيعه، استعمال أغلى الأقمشة وأفخر الإكسسوارات، وإعداد عروض ضخمة تسمح باستغلال لإمكانيات الواسعة التي تمنحها تلك النصوص للعرض. ظهرهذا بشكل واضح في عمل شكسبير "حلم ليلة صيف" لمخرج رينهارت التي أخرجها عام 1905 على "المسرح لصغير". و"دون جوان" لموليير، إخراج جان فيلار عام 1935، ومسرحية "العاصفة" لشكسبير، لجورجيو ستلير، عام 1973و مسرحية "هاملت"، لباتريك شيرو عام 1988).

• ماكس رينهارت

ويعتبر واحدا من ممثلي المسرح الألماني الذي أخرج 1905 عرضه الشهير لمسرحية "حلم ليلة صيف" وفي عام 1907 تولى أمر فرقة "المسرح الألماني" فقدم مجموعة من العروض التي سرعان ما جعلت برلين مركزا من المراكز المسرحية الهامة في أوربا. وفي عام 1910 أخرج مسرحية "أوديب ملكا" محاولا أن يستعيد هذا الامتزاج بين الممثلين والجمهور الذي ينتمي للمسرح الإغريقي الكلاسيكي، وبقى مديرا لمسرح "الشعب" من 1915إلى 1918، وفي 1919 أخرج "أورستية" أسخيلوس على خشبة مسرح "الآلاف الخمسة" الذي أنشئ حديثا حيث كانت خشبته مفتوحة ومزودة بكل الإمكانيات الآلية الحديثة. وكان أمل رينهارت أن يحتوي هذا المسرح هموم الحياة الحديثة كما كانت الحلبة العظيمة تحتوي كل هموم مجتمع الإغريق. ولكن كما تشير هيلين كريش شينو : (كان هذا المسرح محكوما بالإخفاق، لأنه دون الطريقة التقليدية للحياة، ودون الأسطورة، ودون اتجاه نحو الطقوس، ودون أيديولوجية يحاول تحقيقها. وما نجح فيه ـ خلال عمره القصير وتحت رينهارت ـ إنما هو نجاح المخرج الذي يستطيع اللعب بكل العواطف الشائعة، مستخدما كل الإمكانيات المسرحية للإضاءة والحركة والموسيقى)(9).

إن رينهارت كان مخرجا قديرا لا سيما أنه كان يستعير بحرية كبيرة تكنيك عروض السيرك والمسرح الصيني والياباني، وكان هدفه المقدس أن يحرر المسرح من ثقل الأدب وقيوده. كان رينهارت مخرجا انتقائيا شأنه شأن مايرهولد وبيتر بروك، فقد لعب على مختلف نغمات التجديد المسرحي، وكان كل عرض من عروضه مختلفا عن الآخر،مستمدا شكله من داخل العمل نفسه، وهي كثيرة حوالي خمسمائة مسرحية، كل واحدة لها أسلوبها ولونها الخاص، ويقول رينهارت بهذا الصدد : (إنه ليس هناك أسلوب واحد أو طريقة واحدة، فكل شيء يتوقف على تحقيق الجو الخاص بالمسرحية ودفعها إلى الحياة) (10).

• تجديد الأشكال

بين عام 1920 وعام 1933، استطاع فزيفولد مايرهولد أن

يجدد الفن الدرامي باستعماله في الديكور عناصر هندسية تنشيطية مثل الشخصيات الإنسانية، وإعطاء أهمية أولية إلى الإضاءة، السينوغرافيا، بوضعه للممثل في مركز كيميائية المسرح. إن فن فزيفولد مايرهولد، بقدر ما كان أصيلا ونابعا من تجربة شخصية قائمة على عناصر البحث والتقصي بقدر ما كان متأثرا أيضا أو بالأحرى مستوحى من الكوميديا دي لارتي، ومن المسرح الشرقي الصيني، وعروض المهرجين. إذ كان هذا المخرج المجدد يرى، أن محاولات خلق الحقيقة على المسرح عملية فاشلة، وذلك لأن جوهر المسرح، كما هو الحال في مسرح الكابوكي الياباني أومسرح كاتاكالي الراقص في الهند، هو أن يجذب المتفرج كي يستخدم خياله (11). وكذلك كان مايرهولد متأثرا بنظرية الارتباط الشرطي لـ "بافلوف"التي كانت شائعة آنذاك، حيث كان يرى أن مهمة المخرج تنحصر في العمل بوعي على إثارة مستدعيات جمهوره المعروفة، وهو في هذه الحالة يدعوهم للمشاركة الفعالة في العرض... (إن الجمهور قد وجد كي يرى ما نريد له نحن أن يرى..)(12).

إن طريقة مايرهولد في قيادة العرض نحو التجديد والتمرد على واقعية مسرح موسكو الفني الذي كان مديره ستانسلافسكي، أغرت الكثير من المخرجين الذين وضعوا بصماتهم في النصف الثاني من القرن العشرين بشكل واضح، وذلك من خلال طرقهم أبواب تقاليد مسرحية جديدة، كانت تعتبر بعيدة عن متناول اليد : جرجيو ستلير، استأنف العمل ثانية على الكوميديا دي لارتي، فقدم مسرحية (خادم سيدين، لكولدوني عام 1974)، لوكا رونكوني وتجديده في شكل ومضمون مسرح المصاطب، من خلال تقديمه مسرحية (أورلاندو فيريوز، المأخوذة عن ارستوفان، عام 1970)، بيتر بروك والتفاتاته نحو الحكاية الإفريقية، مسرحية (العظم، عام 1975، الثقافة الهندية المهاباراتا، عام 1985 منوشكين صاحبة مسرح الشمس، واعداداتها لريبورتوار أوروبي في أشكال شرقية، سلسلة مسرحيات لشكسبير بين عام 1982 وعام 1984)، والتراجيديات الإغريقية في عام 1990.

• المسرح لملتزم

على اختلاف الفنانين الذين ينظرون إلى العرض مثل وسيلة يتهربون من خلالها من الواقع الإجتماعي، كان أصحاب المسرح السياسي يرفضون تمجيد وتعظيم المشاعر والعواطف الجميلة، التي لا تلتزم في المناقشات الفلسفية، التي تحاكم النخبة والبعيدين جدا عن انشغالات الأكثرية من البشر. لقد كان المسرح بالنسبة لهؤلاء الذين ينادون بمسرح ملتزم يتجاوز حدود العرض. وفقا لمنطلقاتهم الثورية، يجب أن يأخذ مكانه في قلب المدينة، وأن يأخذ على عاتقه مسؤولية التغيير ليس على المستوى الإجتماعي وإنما في الأقل، على الرؤية التي يحصل عليها المشاهد أثناء العرض. إن العرض بالنسبة إليهم، يجب أن لايكتفي بعرض الأحداث الفردية، بل يتخطى ذلك إلى تحليل انعكاساته الإجتماعية والإقتصادية. إذن، يجب أن يكون المسرح يقظة ووعيا سياسيا للجماهير، ومواكبا لأحداث العصر لحظة بلحظة.

• أرفين بسكاتور

كان من بين تلاميذ رينهارت أرفين بسكاتور، الذي ابتكر المسرح الملحمي في العشرينات والذي صار يعرف فيما بعد بالمسرح التسجيلي أوالوثائقي. وقد أثار بسكاتور الاهتمام في برلين سنوات العشرينات بسلسلة من العروض التعبيرية استخدم فيها آلات معقدة وباهظة النفقات استخداما متميزا.

إن الرغبة في وضع العرض أمام حقيقته السياسية في زمانه ومكانه، قادت أرفين بسكاتور، في ألمانيا وفي سنوات العشرين من القرن الماضي،إلى أن يصنع تصميما لمسرح جديد يحقق من خلاله غايات تتجاوز الحدود، وذلك باعتماده على التقدم التقني والعلمي الذي أدخلته الاكتشافات الجديدة: الإضاءة، المناظر الدوارة، المسارح المتحركة، السجاجيد المتحركة على المسرح طولا وعرضا وعمقا، بل إنه يتخطى تلك الحدود إلى توظيف السينما بكل إمكانياتها. وقد أقام في إحدى العروض رافعة أمام الخشبة وجعل جسرا ذا دعامة واحدة في منتصفها يمكنه أن يتحرك صعودا وهبوطا، وكانت أجزاء من الخشبة يمكنها أن تعلو أو تهبط أو تدور أو تنزل. كما استخدم مشاهد السينما، والشعارات المكتوبة التي تتدلى من أعلى البرواز المسرحي، وكذلك الأضواء الكشافة تتوجه إلى الجمهور، وأصوات السيارات على الخشبة، ومكبرات الصوت تدوي والطبول تقرع، والآلات تهدر والجيوش تتحرك والجماهير تهتف والمدافع تطلق بدوي صاخب (13).

• النموذج البريشتي

إن هدف الدراما بالنسبة لبريشت، هي (أن تعلمنا كيف نناضل ونظل على قيد الحياة) (14). إن بريشت كان يعمل

على أن يجعل المتفرج يفكر أكثر مما يشعر، لهذا كان يطلب من الممثلين أن يقوموا بعرض الحدث لا أن يتقمصوه، لكي يغربوا المتفرج ويخلقوا إحساسا بالمسافة ما بين العرض ومتفرجه. وقد كان يلجأ في أكثر الحالات إلى إنهاء المشاهد قبل أن تبلغ ذروتها. وبهذه الطريقة ينزع بريشت عن المتفرج جميع الإمكانيات التي تجعله عرضة للشفقة وتحريك المشاعر، من خلال عنصر الاندماج بالأحداث أو التوحد مع الشخصيات. لقد استخدم في عروضه : اللافتات أو لوحة إعلانية (من خشب أومقوى) لكي يشير، يحكي، يعلن، ويذكر، مكتفيا بالإشارة التلخيصية للأحداث - الأم شجاعة، عام 1954 - مثلما استعمل أشكال دمى تهريجية إلى جانب شخصيات حقيقية، تعليقات موسيقية أو غنائية - دائرة الطباشير القوقازية، عام 1955، والكثير من عناصر التغريب التي يلجأ إليها بريشت في مسرحه الملحمي. ويعرف بريشت التغريب في كتابه الأورجانون الصغير، قائلا : (إن التوصل إلى تغريب الحادثة أوالشخصية، يعني قبل كل شيء، أن تفقد الحادثة أوالشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها)(15).

وفي فرنسا استطاع، روجيه بلانشون، توسيع دائرة البحث في تقنيات هذا المنهج المسرحي الجديد من خلال اشتغاله على نصوص موليير (مسرحية جورج داندين، عام 1958، تارتوف، عام 1973). وقد تجدد وحدث النموذج البريشتي من قبل مبدعي مسرح الشمس أيضا (مسرحية منفيستو، المعدة عن رواية كلوز مان، عام 1997).

L'Agit-prop

لقد حاول منظرو مسرح L'Agit-prop على طول فترة ما بين الحربين العالميين، أن يزاوجوا بين مفهومي المسرح الثوري والمسرح الشعبي، وذلك لأجل اصطحاب جمهور جديد مختلف إلى صالات العرض (ليون موسيناك، ومسرحه العمالي العالمي كان يمثل هذا النوع من المسرح). وفيما بعد، ظل المسرح الشعبي مرتبطا بشكل دائم بميوله السياسية، ولكن دون أن يجعل من ذلك، هدفا أوليا أو أساسيا (جان فيلار، اخرج في المسرح الوطني الشعبي العديد من نصوص بريشت بين عام 1951 وعام 1963).

• مسرح التسلية

لقد سمح التقدم التقني العظيم الذي تحقق في القرن العشرين بتطور المسرح (إلى الجمهور العريض)، الذي صار يهب ويوفر للجمهور لحظات من الانشراح والتسلية. ومن أجل تقديم هذا النوع من المسرح، لابد لنا من اللجوء إلى الحيل السينوغرافية، وإلى ممثلين يستطيعون التلاعب بالكلام والفكر وخفة الحركة، وإلى بهلوانية وموسيقيين في عروض صوتية تعتمد على المقاطع النبرية والكلام الفظ، مثل عرض مسرحية (البرجوازي النبيل، تأليف موليير وإخراج جيروم سافري)، والعروض ذات البناء الباذخ (المسرحية كين، المعدة عن رواية ألكسندر ديماس، التي قدمها روبرت حسين). إن هذا النوع من العروض ظل قريبا بشكل كاف من أصحابه الذين صمموه، بين عام 1911 حتى عام 1913، مثل، فرمن فرميه، مدير مسرح الجوال الوطني، مثلما ظل قريبا أيضا للجمهور الفرنسي الذي شاهده على مسرح "شاتلي" فترة ما بين الحربين العالميتين، وقد كانت هذه العروض تقدم على مسارح ذات صالات كبيرة جدا تتّسع لأكثر من ألف متفرج. وتحتوي هذه العروض، على ديكورات، ومؤثرات نارية، وعلى العديد من البروجكتورات، والخدع وعشرات بل مئات الأشخاص من الكومبارس، مع بذخ في الملابس والإكسسوارات التي تتجاوز في بعض الأحيان حدود المعقول. وتروي هذه العروض مغامرات تاريخية مثيرة أو أحداثا بسيطة لكنها جذابة (عرض كباريه، للمخرج جيروم سافري، عام 1986).

• المسرح التجريبي

وهو المسرح الذي كف عن التقاليد السردية والوصفية واعتمد على الفعل المسرحي كتجربة حيوية تضع فكرة العرض نفسه في مساءلة وامتحان. ففي المسرح التجريبي، لم يعد العرض هو المقصود بقدر ما هو الحدث، الذي يوجه لكي يمارس تأثيرات سيكولوجية على المتفرج. وقد ارتبط هذا المسرح التجريبي بالبعد الطقسي للمسرح وأصوله.

• مسرح القسوة

إن الحركة السريالية في القرن العشرين التي اجتهدت في تحرير الخيال واللاشعوري من سيطرة العقل، اعتبرت المسرح مثل مكان خيالي ومخرّب وهادم للحدود التي تفصل ما بين الحلم والحقيقة. وكان أنطوان آرتو، في تلك الفترة يحلم بمسرح آخر، مختلف كل الاختلاف عن المسرح الفرنسي الذي كان لا يزال يبحث عن التوازن بين النص

والعرض، وخاصة بعد أن انظم لرواد حركة السرياليين. ومن خلال مفهوم المسرح المقدس، حرر آرتو المسرح من رؤى وأحلام السرياليين التي ظلوا ينادون بها لسنوات طويلة :(إننا نلعب حياتنا في عرض يتجلى للعيان على خشبة المسرح) كتب ارتو عام 1962، في المنفستو الأول لمسرح ألفريد غاري (16). وبعد أن شاهد عام 1931عرضا لمسرحية ريفية، اكتشف حقيقة حلمه في (مسرح القسوة): (إن مؤشرات روحيّة، لها معان محددة تصيب المتفرج بالإيحاء، ولكن في قسوة يستحيل التعبير عنها في لغة منطقيّة قابلة للمناقشة)(17). وهكذا صار يعلن بأن على المسرح أن يخلق لغة تمثيليّة وسينوغرافية رمزيّة، تقريبا على طريقة المسرح الشرقي. وصار يهاجم المسرح الفرنسي الذي كانت تسيطر عليه الكلمات وتقديس المؤلف، واقترح بدلا من شعر اللغة شعر المساحة مستخدما وسائل مثل الموسيقى والرقص والرسم وفنون الحركة والأداء الصامت والإيماء والغناء والتعاويذ والأشكال البدائيّة. لقد كتب في المنفستو الأول، يقول:(إنني أعي تمام الوعي أن لغة الحركة والإيماء والرقص والموسقى أقل قدرة على تحليل مشاعر الشخصيات، أو الكشف عن أفكارها، أو صياغة حالاتها الشعوريّة بدقة ووضوح مثل لغة الألفاظ، ولكن من قال إن المسرح وجد لتحليل الشخصيات، أو لحل الصراع بين الحب والواجب، وغير ذلك من الصراعات في القضايا ذات الطابع المحلي أو النفسي التي تشغل كل ساحة مسرحنا المعاصر؟)(18).

وقد اقترح أرتو فكرة التخلي عن المعمار الحالي للمسرح، لكي يؤكد على قطيعته مع خشبة المسرح المعاصر، ويقول بهذا الصدد :(يجب أن نتخذ لأنفسنا مكانا يشبه ساحة أو حضيرة، ونصممها كما تصمم الكنائس أو الأماكن المقدسة أو بعض المعابد في التبت)(19). وهو بهذا المنطق يتبع خطى أدولف آبيا الذي كان يرى أن الفن الدرامي لن يعاد تشكيله دون أن يعاد أولا تشكيل المكان الذي يدور فيه(20). نلاحظ مما تقدم أن آرتو، ينادي بشكل مسرحي خاص ينتمي إلى البانتوميم واستعمال دمى ضخمة، وأشكال شعارية ومكتنفة بالأسرار، لتحرير القدرات السحريّة، والميتافيزيقيّة الكامنة في الفراغ المسرحي، وفي جسم الممثل، ولكن المسرح يجب أن لا يتوقف عند حدود تجديد لغته، بقدر ما يتوجب عليه أن يعثر على أساليبه المقدسة، يجب أن يتحول إلى نار حارقة، وليس إلى مرآة عاكسة، مثلما يريد له الأخلاقيون. يجب أن يكون الطاعون بين البشر. إن ما يطلق عليه آرتو (القسوة)، هو تلك الطريقة التي تحرر كل متفرج من غرائزه الأكثر غموضا وسرانية، أي تذوقه للجريمة، استحواذ الأفكار الجنسية عليه، تحرره من طاعون وهمه. إن هذا النوع من المسرح يقارن بالطاعون، ويكشف عن الطبيعة البدائيّة للإنسان وذلك بتجاوزه للحياة الواقعيّة والذهاب به نحو الحياة الأسريّة والميتافيزيقيّة، والروحيّة.

● المكان الخارق:

في مطلع الستينات، وبعد عشر سنوات على موت آرتو تبنّى، كثيرون ممن يشتغلون في حقل المسرح نظرياته وآراءه الجديدة، وخاصة مؤسسي المسرح الحي جوليان بك وجوديث مالينا، le bread and PuppetTheatre، وروبير بوب ولسون، كروتوفسكي، وهكذا ظهرت وتألقت دمى أرتو الضخمة الحجم التي كان يستعملها ارتو في مسرحه، في عروض مسرح Le bread and Puppet Theatre الذي يمزج بشكل قصدي وإرادي صورا وأشكالا يستعيرها من مختلف التقاليد الدينيّة، وابتداء من العبادات الوثنية إلى المسيحيّة مرورا بالميثولوجيا الإغريقيّة (عرض Fire، عام 1966) مثلما نجد دمى ارتو الضخمة أيضا، في عروض بوب ولسون(Destruction and Detroi,1977,Death Civil wars,1988)، وفي عروض تاديوز كانتور. ومع هؤلاء المبدعين المحدثين في مجال المسرح، أخذت الحركات والإيماءات أبعادا طقسيّة مقدسة، مثل هذا الذي يعبر باستمرار المسرح راكضا، في عرض النظرة الأصم، عام(1970)، لبوب ولسون.

إن هؤلاء الفنانين جميعا يتعاملون مع المسرح باستمرار، مثل مكان خارق، تجربة غير مستقرة طوعا أو مثل مكان جذاب وفي نفس الوقت، خطر ويحتاج إلى المغامرة. إن جوليان بك وجوديث مالينا، اشتغلا في عرضيهما (The Brig,1966، والجنة الآن، 1968) في هذا الاتجاه والمعنى أيضا، أي أنهما، واجها المتفرج بصور وحشيّة ومتطرفة لدرجة أن ضمنا الحدث نفسه، في بعض الأحيان، بعضا منها والصقوها بالفعل، بحيث أصبحت جزءا منه، أما كروتوفسكي (صاحب المسرح الفقير) فقد

سعى في عروضه إلى خلق طقوس مسرحية حديثة مستوحاة من الطقوس الدينيّة القديمة، لغرض : إثارة الدهشة والإعجاب، الإيحاء، واستفزاز الطاقة العضويّة للمتفرج والممثل في الكلمات والإشارات السحريّة. ولم يكتف بهذا وإنما أضاف عناصر أخرى وظفها لاستفزاز الجمهور ،إجباره على المشاركة فيما يجري من أحداث (مسرحيّة الأمير كونستان،1962). في حين أن تاديوز كانتور، متبعا نفس الرغبة في إقحام المتفجر في كيمياء العرض من خلال تغذية عروضه بذكرياته الخاصة، المعاشة منها والمتخيلة، ملتجئا في ذلك إلى القيء والرغبات التي يمكن أن يشترك فيها كل فرد من الأفراد (مسرحيّة الصف الميت، عام 1977).

إن المسرح التجريبي، وفقا لما شاهدناه من تجارب وقرأناه من آراء ونظريات، بعيد عن أن يكون، حبيس بحث سيكولوجي غير محدد زمانيا، إنه يتغذى على أحداث ومظاهر من التاريخ الحديث التي صدمت الجمهور. ولهذا نجد أن وارثي آرتو الروحيين استحضروا العوالم الاعتقالية (المتعلقة بالمعتقلات)، إن صح التعبير، مثل عرض (اكر وبولي، لكروتوفسكي عام 1962)، استحضروا حرب فيتنام (Fire, ou le bread and Puppet)وضع الجنود الأمريكان (The Brigالمسرح الحي، 1966) انفجار القنبلة الذرية(Einstein on Beach، لبوب ولسون عام 1967)، أحداث ومحاولات يتناولونها بذهنيّة تصميميه إنسانيّة.

● مبدعون أم منشطون

● النص في خدمة الإخراج

إن المخرج، في الوقت الحاضر، غالبا ما يقترح على الأعمال الدراميّة رؤيته الإخراجيّة الخاصة. فبعض المخرجين يفرضون على أجزاء كبيرة من العرض رؤية صوريّة، تحتاج دائما إلى إمكانيات كبيرة، ويطالبون بحريّة مطلقة بخصوص النصوص الخاضعة للريبتوار الكلاسيكي : روجيه بلانشون، على سبيل المثال ، غيّر تنظيم تسلسل المشاهد في بعض نصوص موليير، ودانيل مزكيش أعد نص روميو وجوليت لشكسبير، وروجيه لافيليه ، أخرج مسرحيّة حلم ليلة صيف، في ديكور تذكاري، استخدم فيه الكثير من الخداع، والألعاب الضوئيّة والصوتيّة الغريبة.

إن الشاهد على سلطة المخرج المطلقة، هي الحرية التي يأخذها المخرج تجاه النصوص، وتكوين صور مسرحيّة منذ بدء تنفيذ العمل، لسحب البساط كليا أو جزئيا من الممثل أو الدراماتورج الدرامي من ممارسة سلطتهما في التأثير على معنى العمل ودلالاته. إذن ، إن الإخراج يميل في مثل هذه الحالة لأن يكون هو العرض بشكل كامل ومستقل، والتحرر من ضرورة خدمة إبداع قد سبقه من قبل، والذي هو (النص) وينشغل بخدمة إبداع مستقبلي، ويتمثل(باللعب الركحي).

● الإخراج في خدمة النص

على النقيض تماما مما كان سائدا في عشرينات القرن السابق، عندما كان جاك كوبو يبجل ويعظم مسرح المصطبات العارية Théâtreux، الذي يعتبر بالنسبة له، هو المخرج، الناقد، الممثل، والمؤلف. وفي فرنسا، أسس جاك كوبو مسرح "الفييو- كولمبي؛ سنة 1913، محاولا أن يحرر خشبة المسرح من الآلية البغيضة والمؤثرات ذات الطابع الاستعراضي، كتب يقول : (إن هؤلاء الذين يهيمون في الطرق الجانبية الهينة مثل الاهتمام بالديكور وزركشة الاضاءة تحت زعم "الفن الشامل" إنما يسيرون في الطريق الخاطئ)(21). إن المسرح، بالنسبة لكوبو، يجب أن لا يكون مجرد مكان تنبثق فيه وتسيطر عليه عوالم شخصيّة بقدر ماهو فضاء يجب أن يتأسس على الفهم الحقيقي للعلاقة القائمة ما بين الكاتب، الممثل، والمخرج، لأن العمل المسرحي، عمل جماعي، ولا يملك المخرج فيه سلطة عظمى أو مطلقة، مثلما تم تخيل ذلك من قبل (كوردن كريك). وإن المخرج ، وفقا لجان فيلار (منشط) ينحصر عمله في تأسيس علاقة حوار حقيقي ما بينه وبين الممثل والمؤلف. ولهذا لا بد من وضع حدود قانونيّة وأخلاقيّة جديدة لتحديد سلطة المخرج في مواجهة إبداع المؤلف والممثل.

إن الإحساس بأن النص ، هو أساس الإبداع الدرامي، قاد وبشكل دائم تقريبا إلى مواجهات مع مؤلفي الماضي العظام، وأدّى إلى بعث نوع من المشاركة معهم، مثلما شجع على إيجاد برنامج مسرحي جديد في التعامل. ومن الذين نهجوا هذا النهج : جاك كابو، شارل ديلان، لوي جوفيه، وجان لوي بارو. من هذه المواجهة كان يولد غالبا تقارب مع مؤلف خاص ومميز.

وقد ولد في العصر الحديث تقارب بين شكسبير وبيتر بروك، آريان منوشكين، وبالنسبة لموليير ولد هذا التقارب مع المخرج أنطوان فيتس، (الذي مات عام 1990). والمقصود من هذا المنظور التقاربي، هو عرض النص، وتحاشي تقديمه على طريقة أولئك الذين يسعون إلى تجزئته أو التقليل من قيمته، أي يصبح النص مجرد عنصر من عناصر العرض الكثيرة، ومع ذلك فهو ليس أقل هذا العناصر أهمية. إن قلق الانفتاح على النص بهذه الطريقة أو تلك صار يمس علاقة الممثل بالنص : يجب على المخرج أن لا يفرض رؤيته على الممثل، بقدر ما تترتب عليه قيادته، أن يسترعي انتباهه وحث مخيلته على استعمال شخصيته كفرد، في التعبير بشكل واضح ومحدد عن رغباته، عواطفه، وأفكاره ..الخ. إن الديكور والأزياء والإكسسوارات، وفقا (لكروتوفسكي)، لا يمكن أن تحل محل فن الممثل، لهذا فإما أن تكون بمثابة شخصيات تشارك الممثل أداءه وتقيم حوارا معه ومع الآخرين، وإما أن تترك، لأنها في هذه الحالة تكون إمدادات صناعية زائدة. وبهذه الطريقة، يصبح المسرح الفضاء الذي يلتقي فيه خيال المؤلف بخيال الممثل، المخرج والجمهور.

• خـاتمة:

وفقا لهذا التطور الذي حاولنا في دراستنا أن نبينه ، صار من الصعب وغير الممكن اعتبار "العرض" كما هو شائع القول، مجرد ترجمة للنص وتفسير بصري له، لأن الحقيقة الأدبيّة والمتخيلة للفن بموجب المخرج البولوني تاديوز كانتور، "شيء آخر ومختلف من حيث الزمن والفضاء عندما يتم تقديمها على المسرح" (22) ومع ذلك يعتقد البعض ، أن المسرح ليس بنوع أدبي بقدر ماهو تطبيق مسرحي، متناسين أو متجاهلين أن العرض هو عمل فني أوبالأحرى وبشكل دقيق، هو نتاج فني يكون فيه نصيب النص كـ "لغة" غير محدد أو بالأحرى، إن هذا النتاج مرتبط بشكل مطلق بوجود النص الذي لا يمكن أن يوجد كنتاج فني إلا في ومن خلال النشاط المسرحي.

لهذا لا يمكن أن يكون العرض المسرحي بمثابة ترجمة للنص أو وسيلة إيضاح له، لأنه مثلما تذكر آن أبوزفيلد في كتابها "اقرأ المسرح" : (إن العرض لا يترجم المقاطع النصيّة من لغة إلى أخرى،لأن هذه العمليّة بحد ذاتها ستكون غير مجدية لا سيما أن النص / الحوارات ستكون ظاهرة داخل العرض، مثل إشارات لغويّة، على المستوى الصوتي، فلماذا نقوم بترجمة نص نستطيع سماعه وفهمه؟) (23). وبالمقابل، نستطيع أن نتحدث عن الترجمة فيما يخص الملاحظات النصيّة التي يضعها المؤلف، ومع ذلك فإن هذه المقاطع التي تشير أغلبها إلى وصف المكان ودخول وخروج الكراسي، الطاولات وبعض الإكسسوارات التي لا تؤكد بالضرورة ولا تشير إلى وجود القول والكلام كعنصر قائم بحد ذاته، بقدر ماهي تعطي الأوامر للمطبقين المسرحيين لفعل هذا أو ذاك، وهذا لا يعتبر ترجمة وإنما تنفيذ يشبه في كل أحواله، تنفيذ عمل موسيقي. وكذلك لا يمكن اعتبار العرض مثل وسيلة إيضاح للنص لأنه لا يشبه لا من قريب أو بعيد عمل الرسامين الذين يرسمون الكتب ويزينونها ببعض الألوان والصور. ثم إن هذه الملاحظات والإشارات التي يعمل الكثير من الكتاب على ذكرها وتدوينها كنص ثان أو ثانوي يدعم ويكمل النص الأصلي موجودة دائما وأبدا حتى وإن خلا النص منها ككتابة وكوجود مادي، ونستطيع أن نعثر عليها ضمنيا في الديكور الشفوي أو من خلال حركة الشخصيات .

والسؤال الذي يمكن طرحه هنا، هل من الضروري أن يلتزم المخرج بها ويأخذها على عاتقه كتحصيل حاصل مثله في ذلك مثل القارئ أو المتفرج؟ والجواب بطبيعة الحال"لا". إن النص المسرحي قد كتب من أجل أن يقدم ويعرض أمام الجمهور. وانطلاقا من هذا المنطق، لا بد من ترك المجال لإمكانيات فن التقديم وفن العرض؛ ثم إن الملاحظات الكثيرة والدقيقة في النص هي دائما مقلقة ومربكة خاصة تلك التي تتعلق بالممثل. وهنا تتساءل آن أبوزفيلد، عن الكيفيّة التي بموجبها يستطيع الإخراج أن يموضع شخصا على المسرح قد رسمت حركته بشكل دقيق مسبقا؟ كيف يمكن تصور أو تخيل هذا الذي هو صعب و " غالي جدا" وينتمي إلى نوع آخر من الفضاء المتخيل؟وحتى إذا استطعنا احترام الملاحظات الموضوعيّة من قبل المؤلف، ألا توجد هناك دائما في العلاقات الحركيّة والزمنيّة والجسديّة للشخصيات، عناصر حتميّة لا تتلاءم مع النظام الكتابي للنص؟(24).

في معنى آخر إن العرض لا يمكن أن يكون مفهوما وواضحا إذا تبنى دور الخادم المطيع للنص، لأن مفهوم الإخلاص هنا، أو في مثل هذه الحالة يأخذ معنا مغايرا، إذ

تصبح الطاعة العمياء للنص خيانة وعدم وفاء لمعنى الإخراج الذي يجب أن يتوجه إلى الجمهور بدوره بالكثير والعديد من التساؤلات والرسائل التي ليست موجودة بالضرورة في النص. لهذا لا يمكن الاستغناء عن الإخراج مثلما لا يمكن أن يوجد العرض من غير نص حتى لو كان هذا العرض أو ذاك خاليا من الحوار، وأقرب مثال لنا يمكن الأخذ به بعين الاعتبار، مسرحيّة صموئيل بيكت "فصل بلا كلمات"، التي يكون غياب الحوار فيها عبارة عن أثر للحوار الداخلي، بمعنى آخر أن المتفرج يقوم بإعادة ترجمة الحركات الصامتة والبناء الصوري المتتابع لها بفعل الاستمرارية إلى لغة خاصة به. وهنا تذهب ملاحظات المؤلف وعمل المخرج إلى لا وعي ولا شعور المتفرج دون أن تمر عبر فم الممثل.

إن التطور التاريخي للعلاقة ما بين النص والإخراج لم يعمل إلا على شرح وتوضيح عنصري العرض هذين دیالكتيكيا. وهذه العلاقة الديالكتيكية تختصر نفسها في:

- إما أن الإخراج يبحث عن الكيفيّة التي يقول بها النص ويفسره.

- وإما أنه يعمل على خلق مسافة ما بينه وبين النص أو عقد علاقة نسبيّة معه من خلال خلق رؤية لا تعمل على قراءة النص بطريقة مختلفة فحسب وإنما تتجاوزه.

في الحالة الأولى يلتزم الإخراج في البحث عن إشارات مسرحيّة تشرح أو تعمل على زرع الوهم لدى المتفرج من خلال توضيح مصادر النص. وهذه الحالة تبعث على الاضطراب خاصّة عندما نلاحظ أن هذا الحل بالنسبة للجمهور وحتى بالنسبة للكثير من المخرجين الواقعيين وللنقاد أيضا يعتبر المثل الأعلى بل هو الهدف الذي يجب الوصول إليه، أي مثلما يقول الكاتب الأمريكي أورنبي: "إن الإخراج الجيد هو الإخراج الذي ينقل النص بحميمية. وهكذا يصبح النص بمثابة عرض وذلك من خلال عمليّة تتبع طريق الكثافة النصيّة التي لم تكن من قبل واضحة، وإذن فهي مخفية، والتي هي الآن، أي بفعل الإخراج، حالية بطريقة لا يمكن تجنبها"(25). إن نظريّة الكثافة النصيّة المخفية هذه تعتبر أن النص يحتوي على إخراج جيد ويكفي العثور عليه وتقديمه وأن العمل المسرحي لا يمكن أن يكون في علاقة صراعيّة مع النص بل يجب أن يكون في خدمته.

أما بالنسبة للنقطة الثانية، فالحالة معكوسة تماما، إذ ترى أن العرض خلق مسافة ما بين النص والإخراج. وبمجرد ما يتحرر الإخراج من قراءة النص وتفكيك رموزه، أي الانتقال بالنص من مرحلة سكون الكتابة إلى مغامرة القراءة المنتجة، يخلق ابتعاد دلالي ما بينه وما بين النص وحالة عدم توازن بين ماهو بصري ونصي. وإن عمليّة عدم التوازن هذه تحدث نظرة جديدة للنص وطريقة حديثة لتقديم الواقع الموحى به من قبله، ويمكن أن تكون متعتنا في المسرح، مثلما يقول، برنارد دورت: "هو أن نرى نصا مكتوبا ومقروءا على المسرح بكيفيّة غريبة من حيث الزمن والفضاء في لحظة مروره أو عرضه. وهكذا، سوف لا يكون العرض المسرحي مجرد مكان للعثور على وحدة مخفية، وإنما مكانا للتوتر، وليس فيه تنازل أبدا بين ماهو سرمدي وعابر، وبين ماهو عام وخاص، وبين ماهو مجرد وواقعي وبين النص والخشبة. إن الإخراج لا ينفذ نصا وإنما ينتقده أيضا، يجبره، يسائله، إنه يصدّم ويصطدم به. إن العلاقة ما بين النص والإخراج ليست مسألة اتفاق وتوافق وإنما هي معركة"(26). وبالإضافة إلى ما تقدم هناك القراءة المسرحيّة البرانية للنص أو الخارجيّة عنه. وللأسف فإن هذا النوع من القراءات قد وجدت لها مرتعا كبيرا لدى بعض رجالات مسرحنا العربي، بحجّة القراءة الحداثيّة المعاصرة.

والمقصود بالقراءة البرانية للنص، تلك القراءة المسرحيّة التي تعتقد أنها تصاحب النص وتسبر أغواره ولكنها في الحقيقة لا تحسن رفقته ولا مجاراته لأنها، وبكل بساطة، لا تراعي حرمة الجوار، ولا تعمل على قراءة واستنتاج ما في المتن الأدبي من معان ودلالات فتضطر لتقول عليه بحجة التحاور معه، وتوهم المتفرج بأنها تقدم له عرضا يدور في فلك مناخاته ومعانيه، في الوقت الذي تتحدث هي عن نفسها وإلى نفسها. إن هذا النوع من القراءات المسرحيّة تعتبر قراءة مصاحبة للنص مجانبة له، وبعيدة كل البعد عن اقتحامه والاختلاط به ومعاشرته لأنها في الحقيقة تسد آذانها عنه لكي تستمع إلى صوتها الذي تهيم به حبا وعشقا حد النرجسيّة. فماذا تنتج هذه القراءة غير نفسها؟ غير دلالاتها؟ غير ذاتها المقعرة؟ ومع ذلك فإنّها تدعي وتتوهم محاورة النص بحجة التناص معه. أي أنها تستعمل النص كوسيلة لما تريد أن تقول هي، معلنة في نفس الوقت موت المؤلف وانتهاء فعل النص، بحجّة أن المسرح الحديث يجب أن يكون هكذا وليس شيئا آخر.

الإحالات:

1-Gordon Graig, de l'art du théâtre, l'acteur et la surmarionnette, pp56,57.

2ـ كوردن كريج، المصدر السابق.

3- Réflexion sur l'art de Gordon Graig dans ses rapports avec la mise en scène, in le Studio, sept,vol xxIII, n° 102, supplément n36,p83.

4- Appia, la mise en scène du drame wagnérien, 1895.p.348.

5- La musique et la mise en scène, 1897.

6- Antonin Artaut, le Théâtre et son double, Théâtre oriental et Théâtre occidental, Gallimard,p.102

7ـ نفس المصدر السابق، صفحة 59ـ 60.

8-Voir l'article consacré par Mallarmé à Loîe Fuller (Autre étude de danse:les fonds dans le ballet,in Crayonné au théâtre, oc, Gallimard, Pléiad, P.307.

9ـ المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، جيمس روس ايفانز، دار الفكر المعاصر، صفحة 71.

10ـ نفس المصدر السابق ، ص،62.

11-Meyerhold, Vsévolod, le théâtre théâtral, paris, Gallimard,1963.

12ـ نفس المصدر السابق، صفحة 85.

13- Voir, Piscator, Erwin, le théâtre politique, Paris, L'Arche, 1962.

14- Brecht, Bertolt, Ecrits sur le théâtre, Paris, L'Arche, 1963.P.75

15- Brecht, Bertolt, Ecrits sur le théâtre, Paris, L'Arche, 1972, t. 1

16- Antonin Artaut, Le Théâtre et son double , Gallimard

17- Antonin Artaut, Le Théâtre et son double, sur le théâtre balinais, P.79.

18- Antonin Artaut, Le Théâtre et son double, Le théâtre de la cruauté (Premier Manifeste),p.135

19- Ibid, P.139

20- Voir, Appia, La mise en scène du drame Wagnérien, 1895.

21- Jean-Jacques roubine, théâtre et mise en scène L'entreprise théâtrale en France, Puf, P.223

22- T: Kantor : Le théâtre de la mort, L'age d'homme, Lausanne, 1977,P.53.

23- Anne Ubersfeld: Lire le Théâtre 2, éditions sociales, p.11.

24- Voir Lire le théâtre, p.11.

25- Hornby, R, script into performance- A Structuralist View of play Production, University of Texas Press, Austin 1977,p. 109

26- Bernard Dort, Le Monde du dimanche, 12 octobre 1980

جدلية العلاقة بين فضاء المسرح وفضاء المدينة الإجتماعي

فاضل سوداني*

إنها المدينة والمدنية التي تؤثر على المتعايشين في فضائها الديناميكي. ولكن عندما تخون المدن حريتها وديمقراطيتها، ستخون بالضرورة تاريخها وتطورها وتكاملها الاجتماعي والثقافي والفني.

وبما أن المسرح قضية حضارية أساسا فإنه ينشأ ويتطور في المدينة الحضارية وتحتمه تكاملية المجتمع المدني. ولهذا فإن أي تفكير بجوهر وماهية المسرح هو بحث قوامه وطبيعته اجتماعية فلسفية وجمالية وفينومينولوجية - ظاهراتيه - أيضا.. وبالرغم من ارتباط المسرح بالمثيولوجيا والطقوس الدينية لمختلف المجتمعات القديمة، إلا أنه كان - ومازال - يعبر بشكل بصري عن التصورات والأسس الفكرية والفلسفية والمشكلات الإجتماعية للمدينة والإنسان.

وقبل نشوء الفلسفة شكلت الأسطورة - التي كانت قادرة على تفسير العالم والكون إبان طفولة الإنسان - الأسس الفلسفية لحضارات وادي النيل والرافدين والحضارة اليونانية وحضارات الأبيض المتوسط، فامتلأت ساحات المدن ومعابدها بالطقوس البدائية والنصوص الأسطورية والدينية والللتورغيات التراجيدية. ومن خلالها نستطيع أن نكشف الكثير من المفاهيم الفلسفية والدينية والجمالية التي امتزجت بالحياة الإجتماعية آنذاك والتي لها امتداداتها وانعكاساتها في حياتنا المعاصرة، مما يؤكد القدرة الديناميكية الشمولية - التجاوزية للعقل المشاكس لإنسان الحضارات القديمة الذي اعتمد السؤال كمنهج لتفسير الظواهر. والسؤال بدء المعرفة يؤدي إلى تراكمات معرفية وحضارية، فيدهشنا البعد الاختراقي لهذا الفن الأسطوري - الطقوسي.

ولكن السبب الحاسم والمثير الذي أدى إلى تطور المسرح بعد ذلك هو الذي حدث في الحياة الإجتماعية الإغريقية حيث أحدثت الممارسة الديمقراطية في المجتمع الأثيني القديم تطورا وتغيرا داخليا هائلا. ومنذ ذلك الوقت أصبحت التراجيديا اليونانية، التي كانت تقام في الاحتفالات القومية للإغريق، أحد التعابير المميزة للديمقراطية الأثينية، واغتنت بتطورها. وهذا يؤكد قدرة المسرح على التأثير في

يحتم تطور المسرح وتكامله فكريا وجماليا، فرض مقدمات جوهرية تؤثر في المدينة كمجتمع والإنسان كفرد برغم تعقيدات التطور الإجتماعي. وأهم هذه المقدمات هي:. ديمقراطية الممارسة الإجتماعية، وحرية الذات ككائن بشري وكذات مبدعة فاعلة، بما فيها حرية الاكتشاف والتجريب في الفكر والفن وشتى أشكال الوعي الثقافي.

فالمدينة المتحضرة التي تهيئ مقدمات التكامل الإجتماعي ويكون التطور العلمي والفكري والثقافي أساس وجودها اليومي، بالتأكيد ستكون مدينة مستقبلية، ويوتوبيا، ومدينة الحلم، والفردوس.

* باحث مسرحي يقيم بالدنمارك.

المدينة وبالعكس، مما دفع فردريك شيللر إلى الجزم بأن (المأساة الإغريقية ربت الشعب). ولهذا يمكن القول بأن المأساة آنذاك منحت الإنسان الإغريقي وعيا متجاوزا يجد في الفن إنجازا مهما يجب أن يتطور باستمرار. وقد ساعد انتصار الديمقراطية هذا على أن تصبح مصدر إلهام للمؤلف الإغريقي القديم، فتميز أسخيلوس بالانسجام التام بين فكره المسرحي وممارساته الإجتماعية. وكانت أفكاره ومسرحياته ومعالجاته الإجتماعية ومساهماته المهمة في إقامة دولة المدينة الديمقراطية، تتسم بتجاوزها لعصرها، وتأكيدا لهذا فإنها مازالت تهمنا، وقد ساهمت بتطور المجتمع القبلي وانتقاله إلى مجتمع مديني متحضر. ويحلل جورج تومسن هذه الموضوعة تفصيليا في دراسته القيمة اسخيلوس واثينا.

ومنذ القدم ارتبط نشوء الظاهرة المسرحية بتكامل المدينة وفضائها الإجتماعي المديني الذي تتطورت فيه ذات الإنسان الواعية بعد أن وجدت جوهرها الديناميكي، ولكن ارتباط ديمقراطي المدينة بحرية الفكر وتجريبية الإبداع في شتى المجالات يشكل الشروط الأساسية لتكامل المدينة والمسرح في ذات الوقت كما أسلفنا سابقا.

فالانسجام الحقيقي بين هدفية التكامل الإجتماعي والثقافي - وبالذات... المسرح، باعتباره فعالية جماهيرية - هوالذي سيخلق نوعا من وحدة الهدف لتحقيق مجتمع المدينة الحضاري والمسرح الحضاري المستقبلي - البصري، فتتكامل العلاقة التبادلية بين تأثير مجتمع المدينة في تكوين فكر الفنان وبالتالي القدرة التأثيرية للمسرح في المدينة.

حرية الذات والشرط الانساني

وبما أن الفن عموما هو أحد أشكال الوعي الإجتماعي وهوأيضا حاجة جمالية، فقد عالج أهم الظواهر والمشكلات الذاتية والإجتماعية تعقيدا، منذ عهد الإغريق، في زمن الأساطير والطقوس الدينية، عندما بحث في علاقة الإنسان بالآلهة وجعل من القدر قوة جبرية حاسمة لتقرير مصير الإنسان وحتى العبث بحياته.

غير أن الإنسان وبالتالي البطل المسرحي تمسك بحريته وشرطه الانساني في جميع الأزمنة، وزاد عناده في تطوير معارفه من خلال التزامه السؤال والبحث في الحرام والمستحيل، وبهذا فإنه اختار ذاته وحريته وشخّص مأساته، فالقلق بذرة الشك والضجر في داخله، مما دفعه إلى الاحتجاج والتمرد على حتمية (الآلة الجهنمية) القدر، فاحتل عرش الآلهة على الأرض، وأدى هذا إلى تمجيد الإنسان كصاحب وعي وعقل مشاكس، فأصبحت له أساطيره وحكاياته وطقوسه الخاصة التي تعكس ازدواجية وسذاجة الطفل الملائكي والرجل القاتل المهووس، المنفلت في داخله وعلاقتهما بالمجتمع.

فامتزجت أسطورة الإنسان وأحلامه العجائبية المدهشة بالحياة الإجتماعية للمدينة من خلال التعبير عن جوهر المشكلات التي كانت تقلقه في مختلف العصور وبشتى أشكالها المعقدة والتي شكلت الكون الطقوسي - الأسطوري والحلمي والواقعي للمسرح.

وتعني المدينة منذ نشوئها، الإنسان في كينونة الوجود الإجتماعي المعطى الذي يتشكل بناؤه الفوقي من المفاهيم الدينية والثقافية والفكرية. ولكن عندما تناقض إرادة الإنسان - البطل - مع قوانين المدينة ومجتمعها، ينشأ صراع جديد يأخذ بعدا آخر عما كان عليه، بحيث يتحول من صراع الإنسان مع الآلهة إلى صراعه مع المدينة والمجتمع الذي يكون محكوما عادة بالوعي السياسي والإجتماعي المتفرد والذي يقوده ومدينته إلى الخراب الحقيقي كما هو الحال بالنسبة إلى البطلة الإغريقية أنتجون ودكتور ستوكمان الإبسني وغاليلو البرختي وغيرهم. لكن بالرغم من أن هؤلاء الأبطال هم قرابين لمدينة أو مجتمع جديد، إلا أنهم يجدون ذواتهم الحقيقية في هذا التهميش والمنفى الداخلي. إنهم قرابين لتحقيق الكتارسيس.

(التطهير) الذي شخصه أرسطو في دراسته لشروط تكامل المأساة الإغريقية.

وعندما يتم التأكيد في المسرح الإغريقي القديم (على أن البشر هم عبيد لقانون غير معقول.... أو التأكيد على الإحساس بلا معقولية الوجود) كما في مسرحيات يوربيدس بالذات، فمن السهولة أن نجد مرادفات للكثير من المفاهيم والأفكار التي تمس حياتنا المعاصرة. فشعور الإنسان بخضوعه لقانون فوقي لامبرر له لكنه حتمي كما هي قوانين الآلهة، بالتأكيد يشكل تراجيديا انسحاقه. مثل هذه الأفكار تعبر عن مفاهيم معاصرة مع اختلاف

المسببات. ولكن المؤلف المسرحي الإغريقي (كشف عن مدينة يمكن أن تتغير وعالج مشاكل الإنسان الذي يستطيع أن يتدخل في مصيرها أو بالعكس، إن المدينة هي التي تقرر مصيره) ولم تكن معالجة المسرح الإغريقي لهذا التعقيد في الحياة عن طريق الأسطورة والميثولوجيا كما في البدايات الأولى بل عن طريق التصادم مع قانونية ومتطلبات الحياة الإجتماعية للمدينة التي أصبحت أكثر تطورا.

الفوضى المنظمة وأسلبة العصر

وضمن التطور الديناميكي للمدينة والمسرح، فإن المواضيع التي نوقشت على خشبة المسرح في الأزمنة التي تلت الإغريق اختلفت جذريا. فمع مسرحيات شكسبير بدأ النقد الإجتماعي للحياة وتأثير معادلة الخير والشر والصراع بينهما وازدواجية هذه العلاقة في ذات بشرية واحدة. فالبطل الشكسبيري لايكون أحادي الجانب وإنما يخضع للديناميكية، وهو لا يشكل نموذجا لمجتمعه أو عصره فحسب وإنما يمتلك القدرة على عبور الزمن وصولا لمشاكلنا الآنية. من هنا ظل شكسبير يقلقنا بل هو معاصرنا حقا على حد تعبير يان كوت.

وفي أزمنة لاحقة تميز المسرح بمعالجة المشكلات الإجتماعية بسخرية مرة، بما فيها معالجات مسرح القرن السابع والثامن عشر. وأكدت الكثير من الأعمال المسرحية على رفض المظالم الإجتماعية، وتطور هذا إلى التأكيد على ضرورة تحقيق العدالة الإجتماعية ومطالبة الانسان بحقوقه، الذي بدأ مع نهاية القرن التاسع عشر وانعكس هذا في أعمال الكثير من مؤلفي المسرح العالمي.

لكن التطورات العظيمة في القرن العشرين الذي مر عاصفا ومضطربا ومخيفا في ذات الوقت ومازال تأثير حروبه المعلنة والمخفية كبيرا على وجود الإنسان، أعطت إمكانيات جديدة للمسرح فارتبط بالتطور التكنولوجي وأثر تناميا متزايدا للوعي الثوري والفلسفي في معالجته لشتى المشكلات الإجتماعية والفردية ضمن الواقع المضطرب. وطبيعة هذه المشكلات وحجمها خلقت الوعي الشمولي للفنان المسرحي وساعد هذا على إمكانية المسرح وقدرته في أسلبة العصر، من خلال التأكيد على جوهر المشكلات الأساسية التي تميزه. ومن اعتيادي القول إن المسرح يتطور وسط الاستقرار والهدوء الاقتصادي والسياسي وحرية التي تطور ديناميكية الفكر، غير أن المدن تخلق أحيانا جحيمها الأرضي وتجعل من الحرب قدرها فتفقد أمنها ليتحول كل شيء إلى أشباح ويصير المسرح خرابا، إلا أن مسرح ما بعد الحرب العالمية الأولى والثانية أكدّ حالة من الفوضى المنظمة أي الفوضى البنائية من أجل خلق اللاتوازن في النظام الطبقي وكذلك في الوعي الإجتماعي للمدينة وإعادة خلق ديناميكية الوعي الفردي الجديد.

فارتبط المسرح بالفلسفات الطليعية (العبثية!!) وخاصة الوجودية وفلسفة تضخيم الذات التي نشأت بتأثير الحروب. وتوزع الفكر المسرحي لتأشير جانبين :

الأول : فضح النظام الرأسمالي - الاستغلالي وكشف الأسباب الحقيقية والعدوانية للحروب التي تقودها مخططات أرباب العمل، والمساهمة في بناء وعي جديد وإغناء روح الإنسان من خلال التأكيد على الفكر الماركسي كأيديولوجيا يمكن أن تمنح الإنسان عالما فوق الطبقات. وكان للعقل البريختي المؤدلج والمشاكس دور كبير في تأكيد الأيديولوجيا في المسرح وإعطاء أهمية كبرى لاحترام حرية الانسان.

الثاني : إبراز الخواء الروحي والقلق المضاعف للانسان الخارج للتو من تحت أنقاض الحرب مع الإشارة إلى استلاب هذا الكائن في عالم غير حر أساسا، وفي الآن ذاته تضخيم الذات الفردية وسط تناقضات حياتية عصيبة نتيجة لخواء العصر. وقد أكد هذا الاتجاه أيضا على التناقض في الوجود والحياة والتأكيد على عزلة الإنسان، وقصور لغة التفاهم بين الإنسان والعالم المحيط.

ولهذا فإن مؤلفي ومنظري هذا الاتجاه كالمسرح الطليعي (اللامعقول) والتجارب الآنية كمسرح الصورة أو مسرح الحداثة وما بعد الحداثة المتأثرة بفكر ورؤى أنتونين آرتو ومايرهولد، تميزوا بالوعي الشمولي لمعالجة أي ظاهرة حتى وإن كانت محلية لتأكيد شمولية مشكلة الإنسان.

إضافة إلى هذا فإن هذه المسارح والاتجاهات والرؤى أرجعت المسرح إلى جذوره الطقوسية الأولى التي لم يكن يستغني عن مشاركة الجمهور الوجدانية. ومن جانب آخر فإنها تعد تجارب ضرورية للمزج بين المسرح كطقس والمدينة كفضاء إجتماعي يمكن أن يؤثر أحدهما بالآخر.

فإذا كانت المسؤولية الإجتماعية وكذلك مسؤولية الفنان عموما (لأنه خلاصة العقل الابداعي الجمعي) هي التي تتحكم في مستقبل المسرح فإن هذا يدفعنا إلى التفكير بالمسرح المعاصر من جديد ممع تشخيص الخطورة التي تواجهه والتي تكمن في أ ن المسرح قد يفني ذاته كفن... لثلاثة أسباب :

إما كونه فنا واقعيا فوتوغرافيا يخدعنا برؤية الواقع والطبيعة بسذاجة مرة ثانية على خشبة المسرح. أو مسرحا متأثرا بوسائل الإعلام الدعائية التي تنتج الضجيج الإعلامي المؤدلج، مبتعدا عن معالجة القيم الإنسانية والمعرفية العميقة. أو باعتباره مسرحا أدبيا يعتمد الوسائل الأدبية لمعالجة الواقع بدون اعتماد لغة المسرح البصرية، ومازال المسرح العربي متأثرا بهذه الاتجاهات ما عدا بعض الإستثناءات.

ولهذه الأسباب جميعها فإن المسرح العربي يخضع للهامشية والاستهلاك الثقافي لأنه لايمتلك الحصانة الداخلية أيضا،فيتورط بالتقليد الأعمى لاتجاهات فكرية تجريدية ليس لها مدلولاتها الاجتماعية في مدينته كما هو الحال بالنسبة للتقليد غير الواعي لبعض إتجاهات المسرح الغربي.

معمارية فضاء المدينة والسرد الرؤيوي

إن الالتباس الذي يعيق تطور المسرح العربي الآن ويخلق جوهر أزمته هو أن المدينة العربية غير مؤهلة لخلق المسرح، لأن المتعايشين في المدينة منشغلون عن المسرح بأمور أخرى، أما أن تكون آديولوجية أو سياسية أو فكاهية تخديرية، وأما الانظمة التي تسير هذه المدن فإنها تعتبر المعرفة الفكرية والجمالية شيئا ثانويا. وعكس هذا فإن المسرح لايمكن أن يوجد ويكون ديناميكيا إلا في قدرته على إثارة الأسئلة الجوهرية والمصيرية في عصر تكنولوجي جديد. إضافة إلى أن المسرح يشكل بالنسبة للمدينة خطورة جوهرية لأنه يخلق التجمعات ويثير الأسئلة وينتج وعيا جديدا ويقوم بعدوى المعرفة، لهذا فإنه يعد هامشيا في صلب برنامج المدينة العربية الحياتي.

ولكن في ذات الوقت فإن المسرح يقف ضد مدينته ويخونها أحيانا، عندما يخون الفنان ذاته ومدينته حينما يكون فنانا متكيفا بشروط فوقية فيجبر على أن يقدم معلومات فكهة تخلق وعيا ساذجا، أو في أحسن الأحوال يقدم فكرا جاهزا وغامضا نتيجة لغموض وعيه وعدم وضوحه الفكري بحجة التجريب الذي لا ينبع من حاجة ضرورية بل من مزاج طفولي خادع للكثير من الفنانين والمخرجين العرب، فينشأ نوع من البلبلة الفكرية التي تؤثر على المجتمع وعلى الذات الفردية الفنية والتاريخ المسرحي. إذا عرفنا بأن التكيف هوالموقف السلبي للمثقّف المتساهل مع ذاته وتاريخ كينونته، وبمعنى آخر إن مثل هذا المثقّف المتكيّف لا يؤثر في تطوير العملية الفكرية بمسارها الديالكتيكي في المجتمع، لأنه يتخلى عن دوره ووجوده الفاعل، ويكون مستعدا للمساهمة في انتشار الثقافة والفكر السلفي الذي لايتماشى مع التطوير الجديد، وبهذا فإنه يهيئ الظروف التي تخلق عدمية الثقافة والفن. أما بالنسبة إلى التطور الإجتماعي والفكري العام فإن التكيّف لايسمح بالتطور الاجتماعي الطبيعي بل يؤدي إلى تسطيح الإنسان فكريا.

لذلك يشكل اكتشاف لغة ووسائل المسرح المؤثرة التي تخلق الوعي الفكري والجماليات الفنية أهمية قصوى. ولايمكن للمسرح أن يقوم بهذه المهمة مالم يعد صياغة فضائه سميولوجيا، من أجل أن يخلق الحساسية الابداعية الديناميكية في وعي المتفرج أولا، ومن ثم إعادة بنائه من جديد ثانيا، والمساهمة في الوعي الإجتماعي للمدينة ثالثا. وهذا يتطلب تغيرا في المفاهيم الأساسية للغة العرض المسرحي : - في الجانب الفكري والجمالي أي النص المسرحي.. وفي الرؤيا الإخراجية والمكونات الجمالية واللغة التعبيرية أي فضاء العرض بحيث يصبح لمفرداته وجود ديناميكي في الفضاء والزمان والمكان ليصل إلى الجمهور ذلك الوعي وتلك القيمة الضرورية لكينونة الإنسان فتؤثر في بصره وبصيرته.

والجانب الآخر الذي يمتلك أهميته وتفرضه لغة الطقس المسرحي وطبيعته الفنية هو تغيير العلاقة مع الجمهور المتلقي ليتحول إلى متفاعل ويقوم بفعل المشاركة كما كانت عليه وظيفته في الطقوس المسرحية قديما.

إذن هل يمكن أن يمتلك الفنان وسيلة الوضوح والقدرة على الخطاب المسرحي والتواصل مع ذاته وجمهوره بدون اعتماد الوسائل الأدبية؟ وأعني أن يكون للوسائل البصرية والصور مساحتها في العرض... أن يتحول الخطاب المسرحي من السمع إلى البصر وبالعكس، أن تبنى الدلالات والإحالات

السميولوجية لعمل الممثل على الإشارات والرموز والرؤى البصرية. أن يتحول جسد الممثل إلى ذاكرة تعبيرية وإلى خزين مثيولوجي. أن يعتمد الفنان في التعبير على بصيرته المبدعة على همس الروح، وهذيان الجسد الإبداعي المؤثر في البصر والبصيرة، من أجل الوصول إلى "اللحن الجسدي"؟؟.

هنا تكمن ضرورة إعادة معمارية السرد الرؤيوي والفكري للطقس المسرحي في المدينة العربية المستقبلية بحيث تكون هنالك إمكانية لاستعادة مجد المسرح حتى يصبح له ارتباط عضوي بحياة الجمهور كما كان عليه المسرح اليوناني القديم. أو خلق تلك العلاقة المتجذرة بالمدينة كما في مدينة القرون الوسطى الأوربية.





أثر بريخت في الخطاب النقدي المسرحي العربي

إسماعيل ابن اصفيه*

خضع النقد العربي الحديث في نشأته وتطوره وفي مساراته المختلفة إلى مؤثرين : أحدهما ذاتي، ممثلا في الموروث الثقافي العربي الذي أسهم في تشكيل ثقافة ورؤى العديد من النقاد، الذين انطلقوا في تقويمهم للنصوص المسرحية من مرجعيات تراثية ومنطلقات فكرية، استلهمت ذلك المخزون الثقافي العربي الذي تشكل في عصور ما قبل الحداثة، وأمتد ليكون أدوات نخبة من رواد النقد العربي، الذين عرفوا باسم النقاد التراثيين، أمثال حسين المرصفي، وحمزة فتح الله، والرافعي وغيرهم، من الذين قوموا النصوص الشعرية تقويما نحويا وبلاغيا، من حيث فصاحة اللغة وجزالتها، وقوة الأسلوب أو ضعفه، وما شابه من صنعة وتكلف، والإصابة في التشبيه، هؤلاء الذين تشكلت مفاهيمهم النقدية من الموروث الثقافي العربي، وكانت صدى لتلك المقاييس والمفاهيم التي روج لها بعض النقاد في العصر العباسي.

وثانيهما خارجي، تمثل في ذلك التأثير الغربي الذي خضع له النقد العربي وأعلامه، والذي كان صورة مصغرة لتلك المواجهة الشاملة والمتعددة الوجوه والمستويات، بين الثقافتين والحضارتين العربية والغربية.

وقد اتخذ التأثر بثقافة الآخر (الغرب) وما يطرحه من آراء وأفكار سبلا شتى، حيث يعثر عليه الباحث فيما سماه عبد النبي اصطيف بالإشارات الصريحة إلى النقد الغربي، وفي اعترافات بعض النقاد باطلاعهم على التراث النقدي الغربي والإفادة منه فيسهم ذلك في تشكيل أفكار الناقد الضمنية التي سيواجه على أساسها النصوص الأدبية (1). ويسعى بعض هؤلاء إلى توظيف ما تطرحه تلك الثقافة من مفاهيم ورؤى خلال دراستهم للتراث العربي، أو لنقل محاولة إعادة قراءته وفق تلك الآليات الجديدة، التي كانت محصلة الاطلاع على ثقافة الآخر.

وتشكلت المخيلة النقدية لدى البعض من تراكمات ثقافية وجزئيات لا حصر لها من التراثين العربي والغربي، انصهر جميعها في بوتقة واحدة وشكلت رؤاهم النقدية، وحين يشرعون في الممارسة النقدية تأتي أحكامهم ورؤاهم النقدية مشكلة من هذين المؤثرين (التراث الأجنبي) كمؤثر خارجي، و(التراث العربي) كمؤثر داخلي، ويعسر في كثير من الأحيان الفصل بينهما، ومن الصعوبة أحيانا إسقاط ذلك المكون الخارجي في الثقافة حتى لدى أولئك الذين ظلوا يؤكدون على نقاء تكوينهم وأصالته.

وكان العقاد ونعيمة والمازني أفضل من جسد هذا الاتجاه في النقد العربي الحديث، حيث تشكلت ثقافتهم ورؤاهم النقدية من التراثين العربي والإنجليزي(2)، نظير طه حسين ومحمد مندور وأحمد ضيف الذين مثلوا النقد العربي في تفاعله مع

* قسم اللغة العربية وآدابها جامعة باجي مختار - عنابة.

النقد الفرنسي، وما يطرحه من مناهج ورؤى نقدية (3).

وهكذا ساهم التأثير الغربي في بلورة الكثير من المفاهيم النقدية العربية وأمدت الناقد بتصورات وأدوات شجعته على أن يعيد قراءة تراثه، وفق تلك الثقافة النقدية الجديدة.

والمسرحية بوصفها شكلا أدبيا مدينة في نشأتها وتطورها إلى تلك التأثيرات الغربية، مع نهاية القرن التاسع عشر، ومحصلة أولية لذلك الاتصال الحضاري بين الثقافتين "المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق فن ولج باب حضارتنا في النهضة، التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر" (4). كما أن النقد - الوجه الثاني لعملة المسرح - الذي صاحب المسرحية عبر مسارها - رغم ضعفه وقصوره - كان هو الآخر مدينا إلى تلك التأثيرات، حيث استمد منها الكثير من المفاهيم والرؤى، التي يقوم النص المسرحي على أساسها، باعتباره أحد أوجه ذلك التأثير. فقد بدأت ملامحه الأدبية في التشكل عبر حركة الترجمة التي شهدت نشاطا ملحوظا في فترة الخمسينات والستينات، وأصبحت أكثر تنظيما ومنهجية حين رعت بعض الحكومات العربية في مصر والعراق هذه الحركة وأشرفت عليها ماديا ومعنويا. وكان من آثارها في مصر ظهور روائع المسرح العالمي، ومكتبة الفنون الدرامية، ومسرحيات عالمية، وهي السلسلة التي أثرت الحركة المسرحية، بما طرحته من إبداعات عالمية، وما صاحبها من نقد، والتي انتقلت بعض عناوينها إلى الكويت، فقدمت للقارئ العربي العديد من المسرحيات لأشهر كتاب المسرح العالمي، لاسيما تلك التي تنزع نحو التجريب والحداثة.

ولما كان برتولد بريخت (1889 - 1956) ومسرحه الملحمي أبرز تلك الأشكال التجريبية، فقد حظي باهتمام كبير رفقة بعض الأشكال الأخرى، كالمسرح التسجيلي، ودراما العبث واللامعقول وغيرها.

وجاءت مادة هذا النقد على شكل مراجعات أو تقديم لبعض الكتب المتخصصة في المسرح وقضاياه وأعلامه، على نحو ما ميز الجهود النقدية لدريني خشبة الذي أوكلت إليه الحكومة المصرية ترجمة ونقل العديد من المسرحيات لأشهر المؤلفين العالميين (5). فشكلت تلك الترجمات وما يتبعها من تقويم زادا مسرحيا كبيرا.

وتناولت بعض الكتابات النقدية التعريف بأولئك المسرحيين الأعلام الذين شكلوا ظاهرة فنية في المسرح العالمي وساهموا في حركة التجريب. ومن الطبيعي أن يكون بريخت أحد هؤلاء، إلى جانب إبسن (1828 - 1906)، وتشيكوف (1960 - 1936)، وجورج برناردشو (1886 - 1950)، ويوجين أونيل (1888 - 1953) وغوركي ولوركا وسارتر وغيرهم.

ويعرف النقد المسرحي تطورا ملحوظا بعد صدور مجلة "المسرح" التي دأبت على تقديم دراسة تحليلية في كل عدد، تتناول البناء الفني لمسرحية كانت قد أصدرتها، عربية كانت أو مترجمة. واتخذت بعض الدراسات منحى مقارنيا، فقد أتاح نشر مسرحية "مصرع كليوباترا" المجال واسعا لدى العديد من النقاد الذين راح بعضهم يبحث عن نقاط التشابه والاختلاف بين شوقي وأولئك المسرحيين الذين وظفوا سيرة هذه الملكة. ووجد آخرون في ذلك مناسبة للحمل على عدد من المسرحيين الغربيين الذين أساؤوا إلى كليوباترا، وقدموها في صورة امرأة مستهترة غرها جمالها، فضحّت بوطنها في سبيل ملذاتها.

وساهمت بعض المجلات الثقافية الأخرى في تطور هذا النوع من النقد، حين فتحت صفحاتها أمام عدد من أساتذة الجامعات والمعاهد الفنية الذين قدموا دراسة أدبية وغير أدبية للنص المسرحي، تناولوا فيها الإخراج، والديكور، والتمثيل، والموسيقى، والجمهور، والإضاءة، وغيرها. ومع هؤلاء بدأت ظاهرة التركيز على تقويم النصوص المسرحية المصرية، في كتابات محمد مندور، وعبد القادر القط، ومحمد عناني، وإبراهيم حمادة، وسمير سرحان، وفتحي العشري، وفاروق عبد القادر...

وخصصت مجلة "الكاتب المصري" قسما من أعدادها أسمته" شهرية المسرح"، قدمت فيه مراجعة لنشاط المسرح الفرنسي(6). وسارت مجلة "الكاتب"، التي تأسست سنة 1961 على خطى بعض المجلات، فقصرت بعض أعدادها على المسرح، تحت عنوان "جولة في مسارح العالم" (7). وهناك باب قار في مجلة "المسرح، عنوانه "المسرح العالمي في شهر" يطل من خلاله المثقف العربي على بعض ما يقدمه المسرح العالمي من إبداعات وتجارب.

وعرف المجتمع العربي، خلال الخمسينات والستينات، تغيرات مسّت البنى الإجتماعية والسياسية والإقتصادية، مما زاد في ثراء حركة التأليف المسرحي، حيث مدته تلك التغييرات والهزات الإجتماعية بموضوعات جديدة،

وفتحت أمام كتابه آفاقا أخرى للتعبير، فتحول المسرح إلى الفن الأول، وأمكن له زحزحة بقية الأشكال الأدبية من أعلى قمة هرم الإبداع، فانعكس ذلك الثراء في النصوص على العملية النقدية التي عرفت - هي الأخرى - تطورا ملحوظا، حين هيأت لها تلك النصوص مادة للتقويم، وتجسد أيضا في صدور العديد من المصنفات المتخصصة في نقد النصوص المسرحية والعروض الفنية. فوجد طلبة كليات الآداب والفنون مراجع عربية تعرض لأعمال عربية وبأقلام عربية، بعد أن ظل الاتكاء على تلك المراجع الأجنبية المترجمة، بل إن الكثير من النصوص المسرحية العربية دخلت مناهج الدراسة في الكليات والمعاهد المتخصصة، مما دفع بحركة النقد المسرحي نحو آفاق جديدة.

وتحت تأثير ما كان ينشر من مقالات عن بريخت ومسرحه الملحمي (8)، وبفعل تلك الثقافة المسرحية الجديدة شاع هاجس البحث عن التجريب في الأشكال والأساليب، والتحول عن البناء التقليدي للمسرح الذي ظل يمثله النقد الأرسطي، والاستجابة لما يطرحه المسرح العالمي من تجريب في الرؤى والأدوات الفنية، فكان أن اتجهت نخبة من الأدباء العرب مبدعين ونقادا إلى المسرح الملحمي، باعتباره أبرز الاتجاهات المعاصرة القادرة على استيعاب المضامين الجديدة التي أفرزها التحول الذي أصاب البنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للمجتمع العربي. فلقي المسرح الملحمي - مع مطلع الستينات - استحسانا وقبولا لدى نخبة من المثقفين العرب الذين تقاطعوا فكريا مع ما كان يدعو إليه بريخت ويناضل من أجله ويروج له مسرحه كالعدالة والحرية والاشتراكية، وهي الفترة التي شهد فيها المسرح العربي ازدهارا كبيرا، كما شهدت مدا اشتراكيا، سيطر على أجهزة الإعلام، ومن بينها المسرح الذي تحول إلى أداة للترويج لما كان يرفع من شعارات سياسية واقتصادية، فجاءت الاستفادة منه "مرحلية ومرهونة بشروط مصالح سياسية وإعلامية ضيقة الأفق، فرضها التغيير والتحول المفاجئ في العلاقات الإجتماعية" (9).

فوجد هذا الشكل الظروف مهيأة لقبوله والإقبال عليه، سواء على المستوى الفكري أو على المستوى الجمالي. فالمضمون الإيديولوجي الإشتراكي ما كان يبحث عنه نخبة من مثقفي الوطن العربي ذوي الاتجاه اليساري، فأعجبوا به لأنه يعالج المشكلات العامة، ويرسخ فكرة الوظيفة الإجتماعية للنص. ولما كان هذا المسرح اشتراكي التوجه، يساري النّزعة تعلقوا به وأقبلوا عليه. يقول نعمان عاشور، أحد كتاب هذه المرحلة :"مسرح الستينيات وجد كمنبر للدعوة الإجتماعية، وعلى يد ذوي التوجه اليساري، خاصة بعد أن اتجهت الدولة رسميا للأخذ بمبادئ الاشتراكية العلمية... فقد اكتسب مسرح الستينيات في مضمونه ما كان قد تبلور لدى كتابه وكلهم من نتاج فترة الأربعينات من آراء ومضامين وحقائق ومذاهب وتطلعات سياسية واجتماعية كانت في مجموعها وصلب جوهرها يسارية المنزع..." (10).

وبلغ التعلق بمسرحه حد أن وصفوه بأنه "باحث عن إيديولوجية جديدة وثورية بناءة في سبيل فلسفة لمجتمع أفضل" (11). والشكل الفني الجديد لهذا المسرح كان المطمح للخروج من الدائرة الضيقة التي وجد كتاب المسرحية الواقعية أنفسهم فيها، حيث مثل المسرح الملحمي أهم الأشكال التجريبية التي عرفها المسرح العالمي طيلة الثلاثينات والأربعينات، لما قدمه من تجديد في التكنيك المسرحي والرؤى، فكان الإقبال عليه إحدى أوجه تطلع المسرحيين العرب إلى الجديد فكرا وفنا، بما ينسجم مع التحولات التي أصابت المجتمع، ولأنه من جانب آخر أبرز الأساليب والصيغ التي أعلنت الثورة على تلك الأشكال الكلاسيكية التي لم تعد قادرة على استيعاب المضامين الجديدة.

ومما ساعد على قبول هذا الشكل الفني والتأثر بما يطرحه، لاسيما على المستوى الجمالي والسعي إلى توظيف بعض فنياته، أنه بدا - في بعض ملامحه - مألوفا لأطراف العملية الإبداعية من نقاد وكتاب ومشاهدين ومخرجين. فمشاركة المشاهد وكسر الجدار الرابع، وتوظيف الراوي - وهي إحدى تقنيات هذا الشكل - فنيات معروفة في التراث، أو لنقل الأشكال الشعبية لمرحلة ما قبل المسرح الفني.

واستطاع هذا المسرح أن يكسب احترام الكثير من كتاب المسرح ونقاده الذين أدركوا أنّه يمثل ثورة حقيقية في المسرح، وأن يترك بصماته على سائر الاتجاهات التي عرفها المسرح العالمي، فشبه بريخت ابتكاره لهذا الشكل الجديد باكتشاف أنشتاين، فقد كان يردد متباهيا : "أنا أنشتاين الشكل المسرحي الجديد" (12).

وعلى نحو ما كانت درجة التأثر به متفاوتة لدى هؤلاء

الكتاب الذين مثلوا الجيل الأول للمسرح الملحمي في الأدب العربي، فإن الدوافع هي الأخرى كانت متفاوتة، فأقبل عليه البعض لدوافع جمالية صرفة، باعتباره يؤسس لقيم مسرحية جديدة، ويدعو إلى مسرح غير أرسطي. وأقبل عليه آخرون لما يحمله من تجديد في الرؤيا الفكرية للنص المسرحي، لاسيما فيما تعلق باجتماعية الأدب ودوره في التغيير، ولكونه مسرحا يعالج المشكلات المعاصرة، ويركز على القضايا الاجتماعية، ولايقف عند حد إبرازها، بل يسهم في البحث عن حلّ لتلك المشكلات من خلال الاحتجاج والإقناع، "لقد أبى على مسرحه أن يكون مجرد تعبير عن الواقع، بل يسعى إلى أن يعطي لذلك الواقع معنى من خلال رؤية فكرية ذهنية وعاطفية معا، كان مسرحه مسرحا للوعي، الوعي القائم بين المشكلة وحلها..." (13).

وهو مسرح مغري لأنه ثمّن مبدأ الالتزام ودور المثقف في التغيير الاجتماعي والسياسي وتجاوز الوظيفة التقليدية للمسرح، وانتقل به من التطهير إلى الوعظ والاحتجاج والاقناع والسعي إلى تخليص المجتمعات عن طريق تغير البيئة الخارجية (14). وعن دور المثقف في إحداث التغيير داخل مجتمعه، كان بريخت يردد منذ فجر حياته المسرحية "أنا لا أهدف أن تدوم أفكاري فحسب... هدفي أن تستثمر هذه الأفكار، أن تعتصر منها الفائدة، ومن ثمة تتخذ كعنصر من عناصر التغيير" (15).

ومعظم نقاد المسرح العربي الذين تجلت في كتاباتهم تلك المقاييس النقدية المستمدة من آراء بريخت ونظريته، مثلوا ظاهرة تلقي الخطاب البريختي في النقد المسرحي، وسعوا إلى توظيفه. كان جميعهم من ذوي الاتجاه اليساري، أمثال محمود أمين العالم، وأحمد عطية، ورجاء النقاش، ومحمد الشوباشي، ولويس عوض، عبد المنعم تليمه وغيرهم، من النقاد الذين كلفوا بالدعوة إلى اجتماعية الأدب، وضرورة الاهتمام بمشكلات المجتمع والتعبير عن قاضياه، واستجابوا إلى التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي جاءت بها ثورة 1952، والتي فرضت على مثقفيها خيارات إيديولوجية، تساوى النقاد في هذه النزعة (الخلفية الإيديولوجية) مع المبدعين، فمعظم الذين كتبوا مسرحيات ملحمية لاسيما الرواد منهم، كانوا يساريين أيضا أمثال رؤوف مسعد، نجيب سرور، الفريد فرج ميخائيل رومان، فأقبلوا على المسرح الملحمي لتقاطعه فكريا (باعتباره مسرحا اشتراكيا يدعو إلى العدالة والمساواة)، مع ما تدعو إليه الثورة في عقيدتها السياسية الجديدة. وعليه، فإن الذين مثلوا المسرح الملحمي إبداعا وتقويما كانوا يساريي النزعة تقدميي الاتجاه على رأي نعمان عاشور : "مسرح الستينات وجد كمنبر للدعوة الإجتماعية، وعلى يد كتاب الأربعينات ذوي الاتجاه اليساري" (16).

وكان كتاب المسرح ومخرجوه أسبق من النقاد في التعريف بالمسرح الملحمي والدعوة إليه، وتخلف النقاد عن مواكبة حركة التحديث في المسرح، وبدلا من أن يكون هؤلاء روادا يفتحون الآفاق ويشيعون الثقافة المسرحية الجديدة، وأبرز الأشكال التجريبية تأخروا على النقاد العرب الذين ظل الكثير منهم أسرى لتلك التقاليد الأرسطية على نحو ما جاءت في كتاب "فن الشعر" لأرسطو، وغياب الثقافة المسرحية الجديدة لدى هؤلاء النقاد والجهل بما يطرحه المسرح العالمي من تجديدات في الشكل والأساليب والرؤيا الفنية. ومن الشواهد التي قدمها بعض الدارسين عن غياب الثقافة المسرحية الجديدة، أن الناقد الكبير رجاء النقاش فهم مصطلح المسرح الملحمي بالمعنى القديم، فانصرف ذهنه إلى ميزات الملاحم القديمة، فراح يحاول أن يلصق صفات أبطال الملاحم القديمة المنقرضة ببطل مسرحية الشرقاوي، ويقارن بين هذا وأولئك (17).

وثمة ملاحظة أخرى ميزت هذا النقد وشكلت أحد ملامحه، وهو أنه نقد غير متوازن لاينظر إلى النص المسرحي نظرة متكاملة، إنه يركز فيه على دراسة المضامين على حساب الشكل والبناء الفني، فدراسة تصوير الكاتب للشخصيات وبناء الحدث وإلهاب الصراع، وقوة الحوار وشاعرية اللغة، أو ما اتسم به الحوار من غنائية وخطابية أو عدم ملاءمته لمستوى الشخصيات، وبناء الحدث، وغيرها من الأدوات الفنية والجمالية للنص، قد لا تأتي أوترد موجزة ومختصرة، فقد لاتتعدى الأسطر لدرجة يخيّل إليك أن الناقد يسعى إلى التخلص منها لينتقل إلى المضمون، حيث يسهب في تحليله ودراسته، فلا نجد إلا إشارات عابرة إلى الخصائص الفنية في دراسة أمين العالم وأحمد عطية لمسرحيات الشرقاوي في حين استغرق الحديث عن المضمون صفحات عديدة.

وعلى الرغم مما شاع عن بعض هؤلاء النقاد من "ترديدهم لعبارات العناية بالصياغة الفنية في الأعمال الأدبية، إلا أن تعصبهم للمضمون الإجتماعي، كان دائما هو

المعيار في تفسير خصائص العمل الأدبي، ولعل السر في هذا أن النقد القائم على الفكر الماركسي يتجه - بطبيعته - إلى ما هو خارج العمل الأدبي" (18).

والكثير مما نسميه نقدا مسرحيا بريختيا لاينطلق من نظرية نقدية متكاملة تنظر إلى العمل المسرحي نظرة شاملة، فقد لا نعثر لدى هذا الناقد إلا على عدد محدود من المقاييس النقدية المستمدة من نظرية بريخت وآرائه، والتي لاتشكل في غالبيتها رؤية عامة ومشتركة لدى جميع هؤلاء النقاد الذين جاءت أحكام بعضهم مطعمة بمقاييس لمذاهب ومدارس مسرحية أخرى من أرسطية وتسجيليه وعبثية، وبالتالي كان الجزم بوجود نقاد بريختيين أمر لا يمكن الوثوق به.

وعلى نحو ما شاعت أفكار بريخت السياسية والإيديولوجية في أوساط الطبقة المثقفة، ومسرحياته التي تسابق المترجمون إلى نقلها والمخرجون إلى تجسيدها على خشبة المسرح (19) فإن آراءه النقدية في التقويم وأسلوبه في الكتابة، ومنهجه في الإخراج أصبح متواترا في العملية التقويمية لعدد من كبار المثقفين العرب، لاسيما ذوي النزعة اليسارية، وكانت بداية ذلك الأثر الملحمي شيوع العديد من المفاهيم والمصطلحات المسرحية البريختية بين النقاد العرب مشكلة أولى ملامح تأثرهم بما يطرحه بريخت من آراء ومفاهيم، وتحت هذا الشكل الجديد وغيره من التجارب المسرحية الأخرى بدأ الناقد العربي يعيد تشكيل ثقافته المسرحية وأدواته الفنية ورؤاه. ومن هذه المصطلحات التي عرفت طريقها إلى ساحة النقد المسرحي، التغريب، الراوي، المسرح الملحمي، اللوحة، الجزء، الإيهام بالواقع، هدم الجدار الرابع، الإلتزام، ومفاهيم أخرى تمثل المسرح الهادف، التغيير، دور المشاهد، الجانب التعلمي، المسرح الواعي، المسرح السياسي، وشمل التأثير حتى بعض النقاد الذين يحسبون على الاتجاه المحافظ في النقد المسرحي العربي، والذين راح بعضهم يسعى إلى الكشف عن ملامح استفادة هؤلاء المسرحيين من منهج بريخت وأسلوبه في الكتابة.

وعلى الرغم من أن تأثيره أصبح يشكل اتجاها عاما في النقد المسرحي، إلا أن بعض النقاد لم يصدروا في توظيفهم لعدد من المصطلحات عن المسرح الملحمي، وفهم آخرون بعضها فهما تقليديا خرج به عن المفهوم الذي قصده بريخت، وخلطت بعض الكتابات النقدية بين المفهومين التقليدي والبريختي، مما زاد في أزمة هذا النوع من النقد.

وتجلت البريختية في نقد هؤلاء من خلال إسقاط بعضهم لعدد من تقنيات المسرح الأرسطي، التي كان ينظر من خلالها إلى النص ويقوم وفقها، واستبدالها بأخرى ملحمية. فإذا كان النقد المسرحي القديم قد دأب على تقسيم المسرحية إلى فصول، والفصل إلى مشاهد، فإن هذه المصطلحات قد غابت عن قاموس نقاد المسرح البريختي وكتابه، حيث ألغي هذا البناء التقليدي واستعيض عنه بتقسيم العمل الدرامي إلى أجزاء أو ألواح، فتأتي المسرحية على شكل لوحات، ولكل لوحة عنوانها وتحتفظ باستقلال في مضمونها، ولكنها في النهاية تترابط في معنى واحد، وتؤلف الشكل النهائي للعمل.

وتبعا لهذه الثقافة الجديدة لم تعد المسرحية تتبع ذلك التقسيم الكلاسيكي، فالأساس في البناء المسرحي البريختي اللوحة لا الفصل، والتطبيقات العملية لهذه القاعدة يمكن تلمسها في العديد من الكتابات المتأثرة بالمسرح الملحمي، فأخذ صلاح عبد الصبور في مسرحية "مأساة الحلاج" بتقنية الأجزاء والعنونة، فجاءت المسرحية مقسمة إلى جزأين، عنون الجزء الأول بـ "الكلمة"، والثاني بـ"الموت" (20)، وغاب مصطلح الفصل والمشهد في مسرحية "ياسين وبهية"، التي أخذ فيها نجيب بنظام الألواح، فجاءت المسرحية مشكلة من اثنتي عشرة لوحة، ولا نعثر في مسرحيته الثانية "يا بهية خبريني" على أي من هذه التقنيات، فلا فصول ولا ألواح ولا أجزاء (21).

واختار رؤوف مسعد لمسرحية "القناع والخنجر" - وهي من أولى المسرحيات الملحمية في الأدب العربي - نظام المشاهد بدلا من الفصول، وأعطى لكل مشهد عنوانا، والأخذ بمثل هذه التقنيات أحد أوجه التأثر بالمسرح الملحمي.

ومن المقاييس النقدية التي تشكلت بفعل التأثير البريختي اعتبار النقاد هدم بعض الكتاب للجدار الرابع إحدى اللمسات الفنية والجمالية التي شكلت معالم هذا المسرح، الذي لم يعد يدين بالولاء لقيم وتقاليد المسرح الكلاسيكي، الذي ظل يقيم جدارا وهميا يفصل خشبة التمثيل عن قاعة المشاهدين، تجذرا مع الزمن وأصبح أحد التقاليد المتأصلة في المسرح الدرامي والأمثلة التطبيقية على هذا الإسقاط كثيرة في نصوص رشاد رشدي، وغيره من الكتاب الذين قدموا نصوصا التزموا فيها ببعض تقنيات المسرح الملحمي.

وباسقاط الكتاب لهذا الجدار الوهمي حدث التواصل بين الممثل على الخشبة والجمهور في القاعة، وتم التواصل - الذي ظل مقطوعا في التجارب المسرحية السابقة - بين طرفي العملية الإبداعية (جمهورا وممثلين)، وحين تدمج القاعة مع الخشبة يتحول العرض إلى ما يشبه الحفل المفتوح الذي يشترك فيه الجميع، مشاهدين، وجمهورا، ومخرجا، ومؤلفا. والغاية من هذا الإسقاط، في رأي النقاد، إزالة الإيهام بواقعية الحدث، وحتى يدرك المشاهد أن ما يقدم على خشبة المسرح ليس حقيقة ثابتة أو قدرا محتوما، بل حالة طارئة قابلة للنزول، وعلى نحو ما يمكن إزالتها عن الخشبة يمكن إزالتها أيضا في واقع الحياة.

وارتبط هذا التجريب (اسقاط الجدار الوهمي) بالتحول في طبيعة الجمهور الذي لم يعد - كما كان في المسرح الأرسطي - متلقيا ومستهلكا سلبيا، بل أصبح مشاهدا واعيا ومشاركا فعالا فيما يقدم له من نصوص، تحول من حالة السكون والثبات إلى الحركة والفعل، يسهم في التغيير ويرفض أن يظل مشاهدا محايدا وصامتا. ويبدو أن جدة هذه التقنية في التأليف المسرحي فاجأت أحد النقاد الذي حضر عرضا مسرحيا تخلى فيه المؤلف عن هذا الجدار، الذي لم يعد من مستلزمات النص المسرحي: "ففي نفس اللحظة التي كنا ننتظر فيها أن تدق دقات المسرحية التقليدية إيذانا بانفراج الستار عن الفصل الأول وبانطفاء أنوار الصالة، وجدنا - ومازالت أضواء الصالة مضاءة - الستارة تفتح وتغلق... وبدا أن هناك خللا ما قد وقع في إدارة المسرح، إذ أن الستارة قد فتحت وما زال العمال يركبون الديكور، بينما يصيح مدبر المسرح في وجه شخص، وتبدأ المسرحية بمشهد الافتتاح على حركة إعداد المسرح، طالبا من الجمهور أن يشترك في هذا الإعداد لتكون صالة المشاهدين امتدادا للعرض، وليعيش الجميع مشتركين في العملية المسرحية وبالتالي تكون أمامهم فرصة الجدل والمناقشة" (22).

وحين يتم التواصل والاندماج بين القاعة والخشبة، ويسهم المتفرج فيما يطرح من نقاش ويدخل في حوار مع الممثل على الخشبة، فإن ذلك النقاش يعد جزءا لا يتجزأ من المسرحية.

وبفعل التأثير البريختي شاع بين نقاد المسرح وكتابه مبدأ الالتزام، لاسيما وأن التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي عاشتها مصر قد فرضت على المجتمع خيارات إيديولوجية جديدة ومعاصرة، وأصبح تقويم النص وفق هذه التغييرات والتأثيرات ينطلق من مدى التزام الكاتب جانب المجتمع والتعبير عن مشكلاته، على اعتبار أن هذا المبدأ أحد ثوابت الواقعية الاشتراكية التي تبناها بريخت، وكان أحد كتابها ومفكريها المعاصرين إلى جانب جورج لوكاتش، وإليوت، وبرنارد شو، وروجي غارودي، بل إن النص الجيد في نظر النقاد ذلك الذي يتجاوز التصوير الدرامي والفوتوغرافي لتلك الظواهر السلبية وتحميله وظيفة أخرى غير التسجيل، تكمن في إيقاظ فاعلية المتفرج ومساعدته على اتخاذ موقف مما يعرض، فيخرج من المسرح ليمارس دوره في التغيير الإجتماعي والإصلاح السياسي، بعد أن يكون قد اقتنع بأن ما يقدم ليس قدرا محتوما، ولكنه تصوير لحالة يمكن إزالتها، وذلك هو الإحساس الذي خرج به محمود أمين العالم بعد مشاهدته لمسرحية "عسكر وحرامية" لرشاد رشدي، المقتبسة عن مسرحية "القاعدة والاستثناء" لبريخت،"ليغادر المشاهدون قاعة المسرح وهم يحملون الرغبة والإرادة في تخليص البطل من محنته، فليس من الضروري أن تكتمل الدوائر في المسرحية، فلتكمل بعد ذلك بالوعي والكفاح اليومي عقب استيعاب العمل الفني، ولنخرج من المسرحية ونحن نعاني مسؤولية المشاركة في تخليص البطل وتحقيق الخير والعدالة" (23).

وهو دور لا يتحقق إلاّ بعد أن يكون المشاهد قد وعى المشكلة المطروحة، وفهم أسبابها ودوافعها، وحينها يبدأ في التفكير عن مخرج لها، وبهذا يكون المسرح الملحمي قد تجاوز الوظيفة التقليدية للمسرح.

وانطلاقا من هذه الرؤيا الفكرية أثنى مندور على بعض مسرحيات توفيق الحكيم مثل "الصفقة" و"الأيدي الناعمة" و"أشواك السلام"، التي كانت انعكاسا مباشرا لبعض ما جاءت به ثورة 1952، من تقديس للعمل، وارتباط بالأرض، والوقوف في وجه الإقطاع، فقال: "وبعد الثورة الأخيرة التي بشرت بسياسة اجتماعية إيجابية جديدة كان لابد أن ينفعل توفيق الحكيم بهذه السياسة، فهو شديد التأثر بالتيار الاجتماعي... انتقل إلى ما يسمى اليوم المسرح الهادف، وهوالمسرح الذي يسعى إلى قيادة المجتمع نحو القيم الجديدة المتطورة وتعميقها في نفسه، وكل هذا واضح في المسرحيات الأخيرة التي كتبها الحكيم بعد الثورة مثل مسرحية "الأيدي الناعمة" التي تمجد العمل ومسرحية "الصفقة" التي تحاول أن تؤكد ثقة الشعب في نفسه وقدرته

على هزيمة أعدائه" (24)، بل إنه ليذهب أكثر حين يعتبر هذه المسرحيات خير ما كتبه توفيق الحكيم (25).

وتحت تأثير هذه الفلسفة ومن منطلق إيديولوجي بحت علق حسين مروة على مسرحية "الطعام لكل فم" للحكيم أيضا بقوله : "قضية إنسانية نبيلة وعظيمة، وليس كبيرا على فنان عظيم مثل توفيق الحكيم أن يعالج القضية في عمل مسرحي". وأثنى على مسرحية "مأساة جميلة" للشرقاوي، لأنها تمثل - في نظره - أنموذجا لانفتاح الأديب على قضايا المجتمع الكبير والمعاناة الإنسانية والوجدان الجماعي الناضج (26). وكان الالتزام المحور الذي اتكأ عليه كل من أمين العالم، ومحمد مندور في الإشادة بمسرحية "ياسين وبهية" لنجيب سرور، حين نقلها كرم مطاوع من الكتاب إلى الخشبة. عبر مندور عن ذلك الإعجاب في مقال تحت عنوان "من حيرة الحكيم إلى التزام نجيب سرور"، انتهى فيه إلى القول : "وأنا أرجو من أدبائنا وفنانينا المخضرمين أن ينتقلوا مع الثورة من مرحلة الحيرة والتردد، إلى مرحلة الشجاعة والالتزام والتجديد الأصيل" (27).

وعلى شاكلة اليساريين، فإن تقويم المسرحية انصب على مضمونها، أما جوانبها الفنية فليست بذات أهمية، قياسا إلى المحتوى، فمرد هذا الإعجاب أن "ياسين وبهية" تقدم صورة عن نضال الفلاحين ضد الاستعمار البريطاني وتضحياتهم، وتشبثهم بالأرض ووقوفهم في وجه الإقطاع، فيتحول "أمين" الشخصية المحورية في المسرحية من خادم للإنجليز يقبل نقودهم إلى ثائر ومتمرد، فيقتل ليكون شهيدا آخر تقدمه بهية بعد ياسين، الذي قتله الإقطاع، وهكذا تكالب على الفلاحين كل من الانجليز والإقطاع. ولاشك في أن محاربة هؤلاء والتمسك بالأرض، والدفاع عن طبقة الفلاحين تشكل لب الفلسفة اليسارية، وهي المحور الأساسي في النص. وانطلاقا من المعيار ذاته لم يعجب الناقدان (مندور والعالم) بمسرحية "أهل الكهف التي اعتبرت إحدى درر المسرح العربي، فميزتها في رأي طه حسين أنها "أغنت الأدب العربي وأضافت ثروة لم تكن له، ويمكن أن يقال إنها رفعت من شأن الأدب العربي وأتاحت له أن يثبت للآداب الأجنبية" (28).

ولكنها سلبية تشاؤمية لا تؤدي وظيفة إيجابية، بل هي من الأدب الرجعي في نظر العالم، وأنموذج لأدب التصوف والانعزال في رأي مندور الذي بارك مآخذ يحيى حقي على المسرحية وسلم بها وتساءل :"هل لنزعات التصوف محل في مصر؟ إنها في ميدان قتال مادي يستلزم منها أقصى الجهاد، وسلاحها فيه اعتداد بالنفس وبالتسامي بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم..." (29).

ومن خلال هذه العينات، يلاحظ أن هؤلاء النقاد احتكموا في تقويمهم لعدد من المسرحيات إلى النزعة الانسانية والنظرة التفاؤلية والالتزام، وهي معايير أساسية للتقويم في المسرح الملحمي والأدب الواقعي عموما، ونظروا إلى النصوص من زاوية بعينها تتمثل في قدرتها على تمثل المضامين الاجتماعية، أما الجوانب الفنية والجمالية فليست ذات أهمية في ذلك التقويم، حتى وإن عرضت لها فلا تكاد تبدأ لتنتهي ولتتحول إلى المضمون حين تسهب في تحليله ودراسته، وكثيرة هي المسرحيات التي كان مضمونها الاجتماعي وراء ذيوعها وشهرة مؤلفها، مع أنها من الناحية الجمالية والفنية لا ترقى إلى مستوى ماقيل عنها.

وشيوع ظاهرة الالتزام مردها التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي جاءت بها ثورة 1952، والتي فرضت على المثقفين خياراتها، وفي ظلها تحول الالتزام السياسي والاجتماعي إلى أشبه بالموجةالتي ركبها الجميع نقادا ومبدعين، ساسة ومفكرين، فبما أن الثورة كانت جماهيرية الأهداف اشتراكية المنهج، فعلى الفنان أن يساير الثورة ويعبر عن أهداف اجتماعية عامة.

وحتى المناسبات الثقافية والأدبية أصبحت تؤكد على ضرورة الالتزام، فقد أوصى مؤتمر الأدباء العرب في دورته الخامسة ببغداد الكتاب "بتوجيه عنايتهم إلى القاعدة الشعبية وتعمق أغوارها وإيقاظ الوعي العربي على أوسع نظام حتى يواجه المجتمع العربي بفهم وصدق..." (30).

وكان توظيف الراوي في المسرح العربي ضمن هذا التأثير العام الذي أحدثه بريخت، وأحد أوجه التزام المسرحيين بحرفيات المسرح الملحمي، ولقي توظيفهم لهذه التقنية استحسان العديد من النقاد، على اعتبار أن الراوي تقنية شائعة في التراث الشعبي، تسهم في تقريب النص من المشاهد، وفضل بريخت أنه لفت انتباه المسرحيين إلى الأهمية الدرامية التي يقدمها توظيف الراوي للمسرح، إنه أشبه بالحكواتي الذي يروي الأحداث التي مرت قبل أحداث المسرحية والتعليق عليها، والمساهمة في كسر الإيهام

بالواقع. وكان نجيب سرور من أسبق كتاب المسرح العربي استحضارا لشخصية الراوي، وأكثر توظيفا لها اقتداء ببريخت فقد افتتح مسرحية "ياسين وبهية" باستهلال على لسان الراوي على غرار ما يحدث في المسرح الملحمي، وأنهى النص بخاتمة، ومرة أخرى على لسان الراوي : "إن الأداء الصامت على إيقاع صوت الراوي ليس أمرا جديدا على المسرح، حيث يحدث هذا في مسرح بريخت، ففي مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" يرتفع صوت المغني يروي لحظة الصراع، التي تقف فيها جروشا أمام الطفل الذي تركته أمه امرأة الحاكم في لحظة الانقلاب وهربت. إن جروشا تتردد طويلا بين أن تنجو بنفسها وتنقض عن كاهلها عبء إنقاذ الطفل، وبين صوت الخير الذي يجذبها إلى نجدته... ولم يكن غريبا أن يلجأ سرور إلى الأسلوب نفسه الذي لجأ إليه بريخت وأنوي وغيرهم، كان نجيب سرور ينتمي إلى هذا التيار نفسه"(31).

ولاحظ هؤلاء النقاد أن استحضار بعض تقنيات التراث الشعبي كالراوي والمهرج والحلقة لدى عدد من المسرحيين العرب، لم يكن الدافع إليه التأثر بما طرحه بريخت، بقدر ما كانوا ينشدون العودة بالمسرح إلى حضن التراث الشعبي وفن الفرجة، أملا في التحرر من الآخر، والرجوع إلى الذات من خلال البحث عن قالب مسرحي أو صيغة بديلة عن الشكل الغربي، وأولى ملامح التحرر أن نسعى إلى الربط بين هذا الفن الجديد وبين خصوصياتنا الثقافية، كإدخال فنون الفرجة الشعبية من غناء ورقص في صياغة النص، وأن نطور تلك الأشكال التراثية التي تحمل بعض مقومات المسرح الحديث.

وكانت بداية البحث عن شكل مسرحي يمثل خصوصية الذات العربية ويحررها من تأثير الآخر (الغرب) مع توفيق الحكيم في كتابه "قالبنا المسرحي" الذي أثار من خلاله هاجس التأسيس وإشكالية التنظير للمسرح العربي، وهي الإشكالية التي شغلت فكر العديد من الكتاب مبدعين ونقادا، وعرض لها يوسف إدريس من خلال مجموعة من المقالات نشرها تحت عنوان "نحو مسرح مصري" (32)، رسم من خلالها ملامح المسرح الذي يدعو إليه، ويطرحه بديلا عن المسرح الغربي. وتناولها بعده سعد الله ونوس في "بيانات لمسرح عربي جديد" (33)، وعلي عقلة عرسان في "الظواهر المسرحية عند العرب" (34)، معمقا فكرة غنى التراث بظواهر وأشكال يمكن بعد تعديلها أن تتحول إلى صيغة تتجاوب وتتفاعل مع الواقع العربي وتبعدنا عن الاستلاب الحضاري والتبعية للفكر الغربي، التي رافقت المسرح العربي منذ المراحل الأولى لنشأته.

وحضر هذا الهاجس في كتابات الأدباء المغاربة مثل عبد الكريم برشيد في مولفيه "التنظير المسرحي" و"البحث عن المسرح العربي"، وحسن المنيعي والطيب الصديقي في العديد من المقالات. وعلى الرغم من الاختلاف في الأسس الفنية والفكرية بين هؤلاء الداعين إلى مسرح عربي، وتباين الرؤى والمناهج التي يراد من خلالها التأسيس لهذا الفن وتأصيله، فإن الرغبة كانت أصيلة، ولا يزال التنظير للمسرح العربي يشكل أحد المحاور الأساسية للخطاب النقدي المعاصر.

ومع أن بريخت مثّل الخلفية الفكرية والثقافية لعدد من الكتاب والمفكرين العرب، وساهمت نظريته وآراؤه ومسرحياته في تشكيل الثقافة المسرحية لعدد من النقاد والمبدعين فكريا وفنيا، من خلال الدعوة إلى قيم ومفاهيم مسرحية غير أرسطية، إلا أن تأثيره على الخطاب النقدي المسرحي يعد ضئيلا قياسا إلى أثره على حركة التأليف والإخراج. فهل مرد ذلك أنه اشتهر بين المثقفين كمسرحي ومفكر سياسي ومخرج قبل أن يكون ناقدا؟ أم أن النقد لايدخل ضمن اهتماماته الأولى مقارنة بالإبداع مثلا، بل إن كتاباته النقدية - على الرغم من قلتها - لا تكاد تعرف إلا في وسط ثقافي ضيق. ومما زاد في ضعف الخطاب النقدي المسرحي المتأثر بنظرته ومنهجه وطروحاته أن مسرحه وآراءه النقدية بدأت في الحضور بشكل كبير مع نهاية الستينات وفي أوساط الطبقة اليسارية تحديدا، وهي المرحلة التي شهد فيها المسرح العربي تراجعا وانحسارا على مستوى الكتابة الإبداعية والعروض الفنية(35)، وكانت بداية أزمة النص في المسرح العربي، فانعكس ضعف حركة الإبداع على الحركة النقدية، فانصرف عدد من كبار نقاد المسرح إلى تقويم فنون أدبية أخرى، وانحصر مجال النقد في الصحف والمجلات على شكل مقالات ارتبط الكثير منها بالتقويم الفني لما كان يقدم من عروض مسرحية، دون أن يتخلل ذلك التقويم مدى التزام هذا المسرحي بالتقاليد البريختية، وما مقدار النجاح أو الفشل، سواء على مستوى النص أو على مستوى الإخراج.

زادت أزمة النص من اتساع وتعدد أوجه أزمة النقد

المسرحي، الذي افتقر منذ البداية إلى منهج له تصوراته الفكرية والفلسفية، كما عانى من عدم ضبط النقاد العرب للمصطلحات والمفاهيم المسرحية التي قدمها بريخت تحديدا، فالملحمية والتغريب والإيهام مصطلحات بريختية وظفها بعض نقاد المسرح العربي، وخرجوا بها عن المعنى الذي قصده بريخت.

ومن ملامح هذه الأزمة وفوضى النقد المسرحي أن عددا من المسرحيات الملحمية مثل "النار والزيتون" لألفريد فرج، و"آه يا ليل يا قمر" لنجيب سرور، و"مأساة جيفارا" لمعين بسيسو، و"بلدي يا بلدي" لرشاد رشدي، التزم فيها الكاتب الأسس الملحمية إلا أنها قوّمت بوصفها مسرحيات تقليدية. فقد اعتبر أحمد عباس اعتماد نجيب سرور في مسرحية "آه يا ليل يا قمر" السرد دون المسرحة عيبا فنيا، وهذا صحيح في المسرح التقليدي، غير أن تحليل المسرحية وفق الأسس الملحمية يظهر أن الاعتماد على السرد وسيلة فنية تحقق التغريب الذي يؤثر على المشاهد(36).

والتزم الشرقاوي في "الفتى مهران" عددا من حرفيات المسرح الملحمي، إلا أن ناقد المسرحية (أحمد عطية) قومها من منظور كلاسيكي بحت، وعلى شاكلة النقاد اليساريين، اهتم بدراسة المضمون الإجتماعي وتعصب له، ولم يعرض إلى الجوانب الفنية للنص إلا عرضا، وقيمة هذا النص في نظره تكمن في تحول عبد الرحمان الشرقاوي من تمجيد البرجوازية وتحفيز الفلاحين إلى تمجيده للشعب ودور الفلاح والعامل في البناء الإجتماعي، وأعجب أيضا بالنزعة الاشتراكية التي اتسم بها بطل المسرحية(37).

وعلى النقيض من ذلك فقد تكون المسرحية كلاسيكية البناء، إلا أن الناقد ينطلق في دراستها من منظور ملحمي أو تشريحي، وحين لا يجد أسس هذا المسرح ينعتها بالضعف ويحمل عليها، وذلك أحد أوجه إشكاليات النقد المسرحي.

ويبقى بريخت من خلال نظريته ومنهجه وطروحاته الفكرية الشخصية المسرحية الأجنبية الأولى التي عرفها العرب في الستينيات، ومارست تأثيرا في العملية المسرحية إبداعا ونقدا وإخراجا، إنه مؤسس قيما مسرحية جديدة، وداع إلى مسرح غير أرسطي.

الإحالات :

1 - عبد النبي اصطيف، في النقد الأدبي الحديث، ج1، مطبعة الاتحاد، جامعة دمشق 1991،ص44.

2 - عن أثر الثقافة الإنجليزية والأصول الغربية في تشكيل الرؤى النقدية لجماعة الديوان، راجع الباب الأول من كتاب الدكتور مصايف، جماعة الديوان في النقد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر1982.

3 - تتبع الدكتور عبد المجيد حنون جوانب من ذلك التأثير في كتابات عدد من رواد النقد العربي الحديث الذين تأثروا بالمنهج التاريخي الذي وضع أسسه غوستاف لانسون. انظر كتابه اللانسونية وأثرها في النقد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996.

4 - محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، ط3، بيروت 1980، ص17.

5 - أهمها : فن الكتابة المسرحية لمؤلفه لاجوس أجري، وعلم المسرحية لأردس نيكول، وفي الفن المسرحي لأدوارد جوردن، والمدخل إلى الفنون المسرحية لفرانك هوايتنج، وحياتي في الفن وإعداد الممثل لستانسلافسكي.

6 - حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية في مصر والتأثيرات الغربية عليها، دار الآداب، 1983،ص28.

7 - المرجع نفسه، ص29.

8 - يمكن الرجوع إلى بعض أعداد مجلة الكاتب والمجلة والمسرح لسنتي 1964 - 1965، حيث أفردت الكثير من الأعداد والصفحات لمسرح بريخت، وترجم كتابه "الأركانون الصغير" ونشر في مجلة المسرح سنة 1964.

9- طارق العذاري، آفاق مسرحية، دار كنعان، الأربد، ص61.

10 - السعيد الورقي، تطور البناء في أدب المسرح، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1 1990،ص276.

11 - المرجع نفسه، ص276.

12 - فرانك هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة، القاهرة 1970، ص 131.

13 - تطور البناء الفني، ص276.

14 - حسن محسن، المؤثرات الغربية في المسرح المصري، دار النهضة العربية، القاهرة، ص 345.

15 - يوسف عيد، المسرح : الطريق والحدود، دار الحرية للطباعة، بغداد 1977، ص 161.

16 ـ تطور البناء في أدب المسرح، ص276.

17 ـ رشيد بو الشعير، أزمة النقد، الموقف الأدبي، عدد 141 ـ 142، مارس 1983، ص 299.

18 ـ شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1985،ص68.

19 ـ كان فاروق الدمرداش سباقا إلى التعريف بمسرح بريخت على الخشبة، حيث أخرج له سنة 1964 مسرحية "الاستثناء والقاعدة"، كما قدم له كمال عيد في الموسم المسرحي 65/66 مسرحية "طبول الليل"، وأخرج له سعد أردش في الموسم نفسه مسرحية "الإنسان الطيب في شتزوان"، ونصوص أخرى أخرجها كرم مطاوع ونجيب سرور. انظر آفاق مسرحية، ص65/66.

20 ـ تخلى صلاح عبد الصبور عن هذه التقنية في بقية مسرحياته، فقسم ليلى والمجنون إلى ثلاثة فصول، والفصل إلى مجموعة من المشاهد، على نحو ما شاع في المسرح الأرسطي.

21 ـ عاد نجيب ثانية إلى نظام الفصول في مسرحيتين، هما "آه يا ليل يا قمر" و"قولوا لعين الشمس".

22 ـ تطور البناء الفني في أدب المسرح، ص356.

23 ـ محمود أمين العالم، الوجه والقناع في مسرحنا المعاصر، دار الآداب، بيروت، ص243.

24 ـ محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص 121.

25 ـ المرجع نفسه، ص121.

26 ـ رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية 1986، ص348.

27 ـ مسرح توفيق الحكيم، ص191.

28 ـ المرجع السابق، ص258.

29 ـ المرجع نفسه، ص257.

30 ـ المرجع نفسه، ص 258.

31 ـ أمين العيوطي، دراسات في المسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1977، ص28.

32 ـ نشر هذه المقالات أول مرة في مجلة الكاتب في شهر مارس من سنة 1964، ثم جعلها مقدمة لمسرحياته. وبعد عشر سنوات أصدرها في كتاب صدر في بيروت عن مؤسسة الوطن العربي للنشر. راجع حورية حمو، تأصيل المسرح العربي، ص330.

33 ـ نشر سعد ونوس ـ هو الآخر ـ مقالاته في مجلة المعرفة السورية، عدد 104 سنة 1970، ثم نشرها في كتاب صدر عن دار الفكر الجديد، بيروت 1988. المرجع السابق.

34 ـ نشر علي عقلة عرسان دعوته في كتاب أصدره سنة 1981، تحت عنوان الظواهر المسرحية عند العرب.

35 ـ من ملامح هذه الأزمة وانحصار رقعة المسرح، أن الأرقام تقول إن مسارح الدولة قدمت في الموسم المسرحي لعام 64/65 خمسة وستين عرضا، شاهدها مليون شخص، مقابل سبعة عشرة عرضا ومائة وخمسين ألف مشاهد خلال الموسم المسرحي 70/71. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص230.

36 ـ الدراما التجريبية، ص93.

37 ـ اتجاهات النقد المعاصر، ص67.

التعدّد الدّيني والإنسانيّة الجديدة

حسن سعيد جالو

كتاب« نحو لاهوت مسيحي في ظلّ التعدد الديني» ألفه الأكاديمي والمبشر اليسوعي جاك دوبي (Jacques Dupuis) البلجيكي الأصل الذي أقام في الهند مبشرا قرابة أربعين عاما، صدر الكتاب عن دار أوربيس للكتاب (Orbis Books) نيويورك(New York) عام 1997 في 400 صفحة من القطع الكبير وفي مجلد فاخر ومتين.

يتألف الكتاب، إضافة إلى مقدمة وخاتمة ثريتين، من جزءين متساويين يضمان خمسة عشر فصلا، استطاع الكاتب خلالها أن يوضح أفكاره مستخدما مناهج مختلفة وطرائق متباينة : من لاهوت مسيحي متدرجا إلى آخر ما شهدته الساحة الدينيّة من المناهج الأنتروبولوجيّة وعلم النفس وعلم الإجتماع الدينيين وتاريخ الأديان وغيرها، مستشهدا بمئات من النصوص الدينيّة من العهد القديم والجديد والقرآن الكريم، إلى النصوص الهندوكية والبوذيّة المقدسة، كما أحال إلى مئات من الأعمال قديما وحديثا وحاول فيها قدر الإمكان أن يكون محايدا حيادا إيجابيا، لا حيادا سلبيا.

بدأ الكتاب برسالة نوح عليه السلام وانتهى إلى العصر الحاضر ، عصر الحوار بين الحضارات والأديان ، دارسا مفهوم الألوهية وتطوره عبر التاريخ.

1.الإشكالية : (الحوار أو الحرب):

ينطلق الكاتب من فكرة قالها المفكر الألماني الشهير هانس كونغ(Hans Kung) مفادها :"لن يكون هناك السلام بين الشعوب ، ما لم يكن هناك سلام بين الأديان، ولن يكون هناك السلام بين الأديان، مالم يكن هناك حوار جدي وعميق بين أتباعها، ولن يكون هناك الحوار الجدي والعميق بين أتباعها، ما لم يكن هناك فهم عميق لهذه الأديان من حيث الأسس والمكونات" (دوبي 376). نرى إذن أنه خلافا عما كان يظنه بعض الناس بعد انهيار المعسكر الشرقي من أن العالم وصل إلى حقبة جديدة تتميز بخلوها من الأطروحات الكبرى كالدين والإيديولوجيا، بل وصل بعضهم من السذاجة إلى الزعم بنهاية التاريخ، وكأن التاريخ في نظرهم مصرف مالي تتصرف فيه أمة بعينها دون بقية الأمم، فقد وقع العكس تماما أي رجوع الدين وفكره بقوة لا مثيل لها، مسطرا معالم الطريق التي ستسير عليها الإنسانيّة في هذا القرن والقرون التي تليه، فشهدنا المجازر في البوسنة وكوسوفو والشيشان التي لعب الدين فيها دورا رئيسا، كما قامت الأحزاب اليمينيّة الدينيّة كالفقاقيع في جميع أرجاء العالم من الهند إلى فلسطين المحتلة فاتحة عصرا جديدا من العبثيّة واللاعقلانيّة يستحيل فيهما التفاؤل وحسن النوايا، ومن سخرية القدر أنه حتى تلك الحالات النادرة التي تحقق فيها السلام، لعب الدين فيها دورا رئيسيا مثلما حدث في جمهوريّة جنوب إفريقيّة أعني بذلك لجنة الحقيقة والمصالحة التي ترأسها القس الأنجليكاني، ديسموند توتو (Desmond Tutu).

لم يكن دوبي ساذجا فيزعم نهايات تاريخية سارة مزعومة كما فعل فرنسيس فوكوياما (Franscis Fokoyama) ولا دمويا أرمجيدونيا(Armageddon)(1) فيتخيل عالما ينتهي بصراعات دينيّة مزعومة كما فعل هونتنجتون (Huntington)، وإنما كان متفائلا ومتشائما في الآن نفسه

أو "متشائلا" إن جاز تعبير إيميل حبيبي، إنه في الحقيقة متفائل، ولكنه خائف من المستقبل المجهول شأنه في ذلك شأن "جي. كي. تشسترتون" (G.K. Chesterton)(2) القائل في بداية القرن الماضي مبديا رأيه في عالم يتجه أكثر فأكثر نحو العولمة المتوحشة والساخرة في آن واحد:«عالم يزداد حجمه صغرا يوما بعد يوم، سيتحول فيه العدوان السافر إلى نقطة أساسيّة في علاقة الناس اليوميّة، هذا العدوان، لم يأت من اختلاف سخي بين الناس، وإنما من تشابه ملحوظ وساخر ومر، ذلك لأن كلنا ينقل من بعضنا البعض نسخا متقاربة من حيث الكم والكيف، فكلنا يلعن بعضنا بعضا بالدرجة نفسها".

2. لا يدخل الجنة إلا من كان عضوا في الكنيسة!:

هذا العنوان ترجمة لعبارة لاتينيّة تم تداولها في الكنيسة عبر العصور: "Extra Eclesiam,Nulla Salus" وهي تمثل الدرجة القصوى من إقصاء الآخر، وليس فقط غير المسيحي بل المسيحي أيضا إذا كان غير منتم إلى الكنيسة الكاثوليكيّة، فقد جاء صداها في القرآن الكريم كنوع من التأنيب والمساءلة حول جدية الحجّة وشرعيتها: "وقالوا: لن يدخل الجنّة إلاّ من كان هودا أو نصارى، تلك أمانيهم، قل : هاتوا برهانكم إن كنتم صادقين" (البقرة:111).

لقد حاول الكاتب أن يرجع إلى جذورها الأولى التي تنسب إليها مثل آباء الكنيسة الأوائل، كالقديس اكليمنضس الإسكندري (150 -214) والقديس إرانوس الإسكندري أيضا وغيرهما من الآباء الذين دفعتهم ظروف عصرهم من حروب وانقسامات إلى اتخاذ هذه الطريقة القاسية ليحافظوا على وحدة الكنيسة، إلا أن الكاتب قد خلص إلى رأي آخر وهو أنه على الرغم من محاولة الكنيسة التمايز عن اليهوديّة، أمها وحاضنتها الأولى، فقد ورثت منها بعض المواقف الإقصائيّة، فاليهودية رغم إيمانها بإله واحد خالق الكون ومدبره، فإنها قد حولته إلى إلهها هي وحدها دون بقية الخلق زعما منها أن لبقية الأمم أربابا آخرين يعبدونهم من دون الله، مثل الآشوريين والكنعانيين وغيرهم... فقد وجد الكاتب تناقضا صارخا في التوراة، فهي من جهة تعترف بخيريّة بعض الصالحين من الأمم الأخرى التي لا تنتمي إلى الشجرة الإبراهيميّة حسب اعتراف التوراة نفسها مثل: آل نوح وأيوب والملك الصادق ملك الشالم وغيرهم من الأنبياء والصالحين، ومن جهة أخرى ترى أن كل أمم الأرض ضالة وخارجة من عناية الله أو "يهوه" إله بني إسرائيل وحدهم وضامن وجودهم وراعيهم وعاقد عهوده مع آبائهم.

في هذه الأجواء المتناقضة، ولدت المسيحيّة وترعرعت حتى قوي عودها، فانتقلت إليها عدوى العداء الشديد نحو الأمم المجاورة، فبما أنها أخذت تصورها من اليهوديّة، فقد حاول الآباء المسيحيون الأوائل بناء لاهوت جديد منطلقه الفلسفة اليونانيّة مؤولين التوراة حسب الرؤية الجديدة جاعلينها حدثا عظيما ممهدا للمسيحيّة التي ألغت كل الأديان بما فيها اليهوديّة نفسها، فأصبح التاريخ حسب تأويلهم هذا مرحلتين: مرحلة تمهيد للمسيح عليه السلام، ومرحلة تحقيق لملكوت الله، قد يعذر من عاش في المرحلة الأولى، بل قد يدخل الجنة حسب أعماله ولو كان لا يعرف المسيح ولا يؤمن برسالته، أما المرحلة الثانية، فلا يعذر فيها أحد، خاصة بعد الإطلاع على رسالة المسيح عن طريق الإنجيل التي نسخت التوراة حسب رأيهم جميعا وإن كان بعضهم أوضح من بعض في هذه المسألة، مثل القديس أوغسطين البوني(St.Augustine)(354 - 430) القائل: "كان العهد الجديد مخفيا في العهد القديم وفاعلا فيه، فصار القديم جديدا":

(Novumin Vetere Latet, Vetus in Novo Patet) (دوبي 331).

إلا أن المعضلة التي واجهها هؤلاء الفلاسفة ومن بينهم القديس أوغسطين، كانت عويصة، إذ كيف يخرجون من رحمة الله من لم يدرك المسيح عليه السلام ولم يسمع رسالته؟ والحال أن العقيدة حسب قولهم: فعل إرادي واختياري! أمام هذه المعضلة، حاول الآباء الأوائل إيجاد مخرج ينزه الله عن الظلم فلا يعاقب من لا يستحق العقاب وفي الوقت نفسه يجعل المسيحيّة ديانة كونيّة لا منافس لها، فقال بعضهم: "إن الله يعرف مسبقا أن من يعاقبهم لا يستحقون الجنة والخلاص الأبدي! وظلت الكنيسة على هذا الرأي إلى السنوات الأخيرة، بل تصلبت عبر العصور وعبر مجامعها، خاصة عندما انفصلت الكنائس البروتستنتية عنها واشتد الصراع بين العالم الإسلامي والغرب وهو ما يعرف بعهد محاكم التفتيش.

3. القطيعة الابستيمولوجيّة

(The Shifting of Paradigm)

يرى الكاتب أن هذه النقلة حصلت بفضل توافر ظروف عديدة، من بينها اتساع المعرفة الدينيّة في العالم وذلك عند اكتشافهم أديان الشرق الأوسط القديمة من بابلية وكنعانية ومصريّة وغيرها... ومن الظروف التي ساعدت على هذه النقلة، تطور العلوم الإنسانيّة والدينيّة منها بصفة خاصة، مثل : علم تاريخ الأديان، وهكذا وقع للمعرفة الدينيّة مثلما وقع للمعرفة الفيزيائيّة، فالكون في الفيزياء البطليموسية، كون مقلوبٌ على رأسه حيث تدور الشمس والأجرام السماويّة حول الارض التي هي مركزها، فجاء كوبرنيكوس وأثبت العكس أي دوران الأرض حول الشمس، فقد مهدت هذه النقلة المعرفيّة الطريق إلى العلم الحديث وإلى ما نشاهده اليوم من ثورة معرفيّة هائلة لا يعلم حدودها إلا الله تعالى.

إن اعتقاد المسيحيين بأن المسيح عليه السلام هو مركز الدين، حوله تدور بقية الأديان، كان خطأ فادحا حسب رأي دوبي من حيث المنهج والنتيجة، لا يقل خطورة عن الخطأ البطليموسي، فمن أجل تصحيحه، لابد من كوبرنيكية دينيّة تنقل الدين من مركزيّة الكنيسة (Eclesiocentrism) ومركزيةالمسيح (Christocentrism) إلى مركزيّة الله (Theocentrism) وهكذا فقط يمكن أن يكون للحوار الديني جدوى ومعنى، إذ لا يمكن أن يكون هناك قيمة لأي شيء، إذا تم فصله عن الله من حيث المنطق والمآل.

المنظومة اللاهوتيّة المسيحيّة القديمة، لا تعترف حتى بأقرب قريباتها وهي اليهوديّة والإسلام، فأما الأولى فقد اعترفت بها لتتجاوزها وتتخذ منها حجة على ما سواها، متهمة اليهود بأنهم قاتلو "الرب (Deicide) وأنهم سيظلون ملعونين أبد الآبدين، ما لم يقبلوا المسيح "ربا" و"معبودا" ويتركوا ممارساتهم وطقوسهم الواردة في العهد القديم من إحياء السبت وطقوس الختان وغيرهما، ويقبلوا كذلك التعميد بالطريقة المسيحيّة...

أمّا الإسلام، فعلى الرغم من اعترافه بالمسيح وأمه مريم وتقديره إياهما، فإنه لا يعدو في نظر الكنيسة عن كونه دينا "محرفا"، لأنه قصر عن الاعتراف بألوهيّة المسيح، فهو إذن فرقة هرطقية لا يمكنها أن تقود أتباعها إلى الخلاص الأبدي، بل تقودهم إلى "الشيطان" وإلى الدينونة الأبديّة. نرى إذن أن الإسلام حتّى الاعتراف الشكلي الذي حظيت به اليهوديّة من المسيحيّة، لم يظفر به من الإثنين، بل ظلت المسيحيّة وعلى رأسها الكنيسة تنظر إليه خارج المنظومة الإبراهيميّة وفي أحسن الأحوال تعتبره داخل المنظومة، لكنه محرف مثل الفرق المسيحيّةُ التي احتمت بالجزيرة العربيّة بعيدة عن التيار المسيحي العام(دوبي 186).

هذا من ناحية الشجرة الإبراهيميّة التي لا يمكن لأحد أن ينكر أسسها و أصولها، ومع ذلك فإن موقف الكنيسة ظلّ سلبيا إلى اليوم، أما موقفها من الديانات غير الإبراهيمية من بوذية وهندوكية وغيرها من ديانات الشرق، فهو أشد، بل إن المسيحيةُ لا تعترف بها كديانات، وإنّما كمجهودات بشريّة مضيعة للوقت، وإن كانت فيها جرأة روحية، لكنها لا تفيد شيئا، لأنها تؤله الذات عن طريق المكابدة والتعذيب الذاتي وهذا حسب رأي الكنيسة لا علاقة له بالدين الذي هو سعي إلهي نحو الإنسان وليس العكس، إذ الإنسان الذي يبحث عن الله في كل حدب وصوب، لن يجده، لأنه لا يعرف مكانه، أما الله فهو يعرف مكان الإنسان وقد جاءه عن طريق "إبنه" الوحيد وهوالمسيح.

هذه الأجواء لا تساعد على الحوار الديني، لأن المتحاورين إذا لم يقفا على أرضيّة متساوية ويعترف بعضهما ببعض أو يعذره، فلن ينجح الحوار، إذ كيف تحاور شخصا وهو ينظر إليك نظرة اشمئزاز واحتقار لمعتقداتك؟ أو ينظر إليك نظرة شفقة ورحمة، لأنه يعتقد جازما أن مصيرك النار مع كونك رجلا طيبا يستحق الهداية والمغفرة؟!

4. إلهنا وإلهكم واحد :

من هذا العنوان الموحد، انطلق دوبي ليفتح مرحلة جديدة من الحوار الديني والاعتراف المتبادل بين الأديان السماويّة الثلاثة : الإسلام والمسيحيّة واليهوديّة، تمهيدا لحوار جدي وشامل، يشمل البشريّة جمعاء، ولا يقصي أحدا فالعنوان كما هو واضح وجلي، مأخوذ من القرآن الكريم، أي من الآية السادسة والأربعين من سورة العنكبوت، حيث يقول المولى عز وجل : " ولا تجادلوا أهل الكتاب، إلا بالتي هي أحسن، إلا الذين ظلموا منهم وقولوا آمنا بالذي أنزل إلينا وأنزل إليكم، وإلهنا وإلهكم واحد، ونحن له مسلمون".

الحوار كان مستحيلا في ظل الأوضاع السابقة والأنظمة السالفة، حيث كان الدين أوالإيمان يدور حول الكنيسة وحول المسيح عليه السلام كنقطتين مركزيّتين، كما كانت الشمس والأجرام السماويّة تدور حول الأرض في النموذج البطليموسي، فكان لا بد من كوبرنيكية دينيّة تقلب الأوضاع وترجعها إلى نصابها أي أن يدور الإيمان أوالأديان كلها حول نقطة واحدة وهي الله عزّ وجلّ، فقد جاءت هذه القطيعة الإبستملوجيّة بفضل مجهودات كتاب شجعان وشرفاء من الغرب أبوا إلا أن يعيدوا قراءة الإسلام واليهوديّة قراءة علميّة عميقة ومركزة وبعيدة عن تأثير الكنيسة وأعوانها. فكانت البداية مع اليهوديّة التي تناولها كتاب مسيحيون كاثوليكيون بكل تجرد، مما أدى إلى الشك في تأويلات الكنيسة حول مسألة العهد أو الميثاق الذي قطعه الله على بني إسرائيل. الرأي السائد في الكنيسة منذ عصور خلت وهو أن الاختيار وقع التراجع عنه من الله، عندما رفض اليهود الإيمان بالمسيح عليه السلام، وأصروا على التمادي في الباطل، إلا أن لوهفنك (Norbert Lohfink) قد بين بأن هذا الحكم غير دقيق، فالعهود والمواثيق ليست لعبة يقطعها الله على أمة من الأمم ثم يتراجع عنها (دوبي 228) ثم إن النصوص المقدسة نفسها، ليست واضحة في هذه المسألة، بل إن رسالة بولس إلى الرومان (رومة 11: 29) تؤكد أن العهد إلى بني إسرائيل لم يقع التراجع عنه إطلاقا، فالجدل الذي يدور حول الأوساط الكنسية في هذه المسألة جدل تأويلي، لا يفيد الدليل القاطع. هذا من ناحية العلاقة بين اليهوديّة والمسيحيّة التي رغم تعثرها واستشكالها، لم تقطع قطعا نهائيا، بل تراوحت بين الشد والجذب وبين العداء المفرط وبين الغيرة الموغلة التي عادة ما تستبطن الإعجاب الداخلي الخفي، فهل هي العلاقة نفسها مع الإسلام؟.

الجواب قطعا بـ لا. فموقف الكنيسة من الإسلام عموما منذ البدء كان موقفا عدائيا واضحا، ولا نريد أن ندخل في الجدل التاريخي حول من بدأ بالعداوة ومن قام بالرد، لأن هذه العلاقة نفسها لم تكن مستقرة على حالة واحدة، بل هناك فترات ود وصداقة بين بعض البابوات وبين بعض الملوك والسلاطين في البلاد الإسلاميّة، مثل علاقة البابا غريغوريوس VII(1076) بالسلطان الزيري المغربي الناصر بن علناس بن حماد(1088)، فقد أورد دوبي رسالة البابا المذكور إلى الناصر بن حماد، فكانت غاية في الود والاعتراف المتبادل قد لا تجدهما في الرسائل المتبادلة بين السلاطين والأمراء المسلمين أنفسهم آنذاك (دوبي 102).

مهما يكن من أمر، فإن كتابا مسيحيين درسوا الإسلام دراسة علميّة وعميقة فخرجوا بنتيجة، مفادها أن القرآن كتاب الله وأن ما جاء فيه وحي من الله وليس كلاما هرطقيا كما زعمت الكنيسة عبر العصور، من هؤلاء الكتاب: أرنانديز (Arnandez) وكاسبار (Caspar) وكنيث كراغ(K.Cragg) وغيرهم، إضافة إلى كتاب آخرين ركزوا على الجانب الروحي والصوفي، مثل : لويس ماسينيون (L.Massingnon) وفانسان منتاي (Vincent Monteil) وغيرهما، فقد ضغطت آراؤهم على الكنيسة مما جعلها تغير موقفها حيال الإسلام ولو شكليا عن طريق المجتمع البابوي الفاتيكان الثاني عام (1963)، لأول مرة تم وضع الإسلام في منزلة خاصة ليست طبعا في منزلة اليهوديّة، بل منزلة تقع بين الديانات الإبراهيميّة (اليهودية والمسيحيّة) وبين الديانات التاريخيّة مثل الهندوكية والبوذيّة. إلا أن هذه الخطوة على تواضعها، كانت بداية لخطوات أخرى قادمة نحو أديان العالم وحضاراته، فلم تعد الكنيسة تنظر إليها كديانات خالية من الألوهيّة، بل اعترفت فيها بأن روح القدس يعمل سرا لإنقاذ معتنقيها من الدينونة الأبديّة أو الهلاك في نار جهنم، بشرط، ألا يقوموا بأعمال شريرة أو مخالفة للطبيعة البشريّة.

خلاصة القول إن دوبي، يرى في هذا الكتاب أن التعدد الديني ليس طارئا ولا عفويا، وإنما إرادة إلهيّة منذ البدء، فلا يمكن أن تكون هذه الإرادة شريرة أو خادعة، فعلى الناس أن يحترموها ويتكيّفوا معها، خاصة في زمن يشهد التعدد في كل مجالات الحياة، فلماذا لا يكون الدين هو أيضا من هذا النشاط التعددي؟ إذ ما يجمعهم هوالله الواحد الصمد الذي يعبرون عنه كل حسب ثقافته ولغته وظروفه المحيطة به، فالله هو الثابت الوحيد وغيره متحول، بناء على هذا، فلا بد من تغيير اللاهوت المسيحي وخطابه الإقصائي ليتلاءم مع البيئة العالميّة الجديدة (دوبي 7 -8).

هذا التغيير يستوجب كذلك تغيير الرؤى والمناهج والمصطلحات وغيرها ... الآخر الذي كان ينظر إليه سابقا باعتباره كافرا أو معاديا لأنه لا يؤمن بما نؤمن به، يجب أن ينظر إليه الآن باعتباره أخا في الإيمان (Cobeliever) أو

كما قال هو : " قد نفهم هذا الآخر، قد لا نفهمه طبقا لظروفه التاريخيّة والجغرافيّة واللغويّة... المهم أننا وإياه ندور حول نقطة واحدة وهي الله جل وعلا".

فرارا من الوقوع في نسبية مطلقة ومن اتهامه بأنه يضع ماهو ديني وما هوليس منه في خانة واحدة، وضع دوبي قواعد بسيطة وواضحة ومفهومة لكل الناس وهي : الإحسان والحب والإيثار... أو كما تقول القاعدة اللاتينيّة الشهيرة : " حيثما تجد الحب والإحسان، فثمّة وجه الله" (Ubi Caritas et Amor,Deus ibi est) فالأمر إذن لم يترك سدى ولا لمن هبّ ودبّ، وإنما للذين يشغلهم الدين والإيمان والخير والإحسان، فهؤلاء لا يمكن الخلط بينهم وبين غيرهم من الأدعياء (دوبي 274).

قد يقول قائل: إن جاك دوبي لا يعدو عن كونه حالما من الحالمين في الغرب الذين لا يقدمون ولا يؤخرون شيئا أمام ثقافة الهيمنة والعدوان السائد اليوم. خاصة بعد أحداث 11 سبتمبر 2001. حيث قامت قوة عظمى تتعقب فلولا من الخارجين على القانون لتحتل دولا بعينها وتهدد أخرى!

الرد على هذا الكلام هو أن جاك دوبي ليس حالما، بل هو واقف على قدمين، لأنه فقد منصبه من أجل كتابه هذا وذلك في أرقى جامعات الكاثوليك في العالم وهي جامعة غريغوريان بروما، فبعد انتهائه من الكتاب، شكلت له لجنة مسائلة عقديّة، فبناء عليها تم طرده من الجامعة، لأن أفكاره أخطر من أن تحتملها الكنيسة التي تسعى جاهدة إلى تنصير العالم، أما هو، فيرى أن العالم في حالته اليوم، مؤمن لا يحتاج إلى التنصير، وإنما التسامح والتعاون والتضامن، ثم إن الأحلام ليست محرمة على الناس، فالناس كائنات حالمة، لأن وجودهم في حد ذاته جزء لا يتجزأ من الحلم، الواقع الذي نعيشه اليوم ليس إلا حلما راود أسلافنا في الماضي، فمثلا المؤسسات الديمقراطيّة والمدنيّة والقضائيّة والعلميّة كلها كانت جزءا لايتجزأ من أحلام النهضة الأوروبية، أما اليوم فهي واقع معيش في أجزاء كثيرة من العالم.

5. ما الذي يعنينا كمسلمين في هذا الكتاب؟ :

يمكن الحديث عما جاء في هذا الكتاب طويلا، لكن اللافت هو أن روحه ليست بعيدة عما جاء في بعض الآيات من الذكر الحكيم، وهي كثيرة لكني سأقدم واحدة فقط كمثال وليس حصرا، وهي قوله تعالى : "ولو شاء الله لجعلكم أمة واحدة ولكن ليبلوكم فيما أتاكم فاستبقوا الخيرات، وإلى الله مرجعكم جميعا فينبئكم بما كنتم فيه تختلفون "(المائدة 48)، عندما قرأت هذا الكتاب القيم، لم يراودني شك في أن صاحبه قد اطلع على القرآن الكريم قبل كتابته، لكن من ينظر إلى واقعنا الدامي، لا يرى أثرا لمثل هذه الآية الكريمة وغيرها من الآيات.

الآذان سُدت، والقلوب تحجّرت، والأفهام زاغت، والحال إننا في عصر تتسابق فيه الأمم والأديان نحو الإنجازات الكبرى، فقد شهدنا في القرن الماضي اللاهوت التحرري أو اللاهوت "الأحمر" في أمريكا اللاتينيّة الذي كان قفزة نوعيّة في الكنيسة ، إذ تعانق مع الفلاح والعامل وغيرهما من البسطاء والمحرومين (3). وها نحن اليوم نشهد لاهوتا جديدا في نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن، رسالته مخاطبة الآخر المتدين في مجتمع متعدد وعالم متعدد (Pluralism) أما نحن ، فمازلنا نردد مقولات المتكلمين في القرن الثالث والرابع الهجريين، هذا ما جعل كثيرا منا يتوجس خوفا عندما يدعى إلى الحوار أو الإنفتاح، ظنا منه أن " الآخر" سيبتلعه أو ينصرّه، والحال أن هذا الخوف لا مبرر له، لأن المسلم خاصة إذا كان من الشعوب التي ترى نفسها مسؤولة عن الإسلام - وهي بحسن الحظ كثيرة في العالم الإسلامي - من الصعب إن لم نقل من المستحيل تنصيره، هذا لا يعني التهور ولا الإستهانة بالآخر أو الوقوف بأيد مكتوفة، وإنما مجرد وصف للواقع ومحاولة لفهمه.

سأسوق واقعتين ذكرهما لمين سانه (Lamin Sanneh)، الأولى تتمثل في مبشرة إيرلاندية كانت تدرّس في قرية فولانية في إفريقيّة الغربية قرابة ثلاثين عاما، وكانت طيبة للغاية، في يوم من الأيام ، جاءتها إحدى تلميذاتها وهي تبكي، فسألتها المعلمة عم تبكي؟ فأجابتها البنت الصغيرة : "إني أحبك كثيرا يا سيدتي ! ولا أريد فراقك، فقالت المعلمة :" وأنا كذلك أحبك ولا أريد فراقك، فلن نفترق إذن"، فردت عليها التلميذة : "بلى يا سيدتي سنفترق بالتأكيد، لأنك غير مسلمة، لذلك لن تدخلي الجنة معنا!" وهنا قامت المعلمة وجمعت أمتعتها بهدوء ثم رحلت!".

الواقعة الثانية تتمثل في شيخ فلاني مريض أخذوه إلى مستشفى للمبشرين في إحدى القرى الفلانية، فلما تماثل بالشفاء، سأل الناس لماذا لم أسمع آذانا في قريتكم، ألا تصلون؟ فقالوا بلى، لكنا مسيحيون نصلي بطريقتنا الخاصة، فقال الشيخ باستغراب : ماذا؟ الفلانيون المسيحيون، متى كان ذلك؟ والله لست بخارج من المستشفى حتى ترجعوا إلى الإسلام دينكم ودين آبائكم ، فكان له ما أراد(4).



الإحالات :

1- أرمجيدون (Armageddon)حالة كارثية تصيب العالم في آخر الزمان ، وتضع لوجوده نهاية مأساويّة حسب سفر الرؤيا من الكتاب المقدس، (الرؤيا 14:14 ـ 20).

2 ـ نقلا عن لمين سانه :

Lamin Sanneh.The Piety and Power: Muslims and Christians in West Africa Orbis Books, New York 1996-P8

3- Gutierrez Gustavo : A Theology of Liberation,N.Y.Orbis Books,1973.

4- Lamin Sanneh : Opcit,25-30

صورة الذات لدى المثقف والتصورات الاجتماعية له : الممكن والممتنع في أدوار المثقفين

مصدق الجليدي*

الإشكاليّة والإطار النظري :

ينزع الإنسان العادي عموما إلى حلّ مشاكله بأقل تضحيات ممكنة وهذا مطابق لقانون الاقتصاد في الجهد ولا يخالف هذه القاعدة إلا بعض الشواذ من النّاس. ينطبق على أقل الأمور قيمة وعلى أعظمها على حدّ السواء. وعندما يتعلق الأمر بقضية شائكة ومكلّفة كقضيّة التغيير الاجتماعي والسياسي تنبري فئة من نوع خاص من الأشخاص لادعاء امكان مباشرتهم لها "مخالفين" بذلك قاعدة الاقتصاد في الجهد و"يتنازل" لهم كلّ البقية (ما عدا السّاسة) للاضطلاع بها، أو بالأحرى لقيادتهم في "إنجاز" هذه المهمّة. وهكذا يقام عقد ضمني بينهم وبين الجمهور. لا شكّ أنكم أدركتم هوية المشار إليهم. إنّهم بطبيعة الحال المثقفون، المثقفون الذين يدعون حذق فهم قواعد اللعبة بين مختلف الأقطاب المتعارضة وفكّ الرموز المنغلقة على "عامّة النّاس". ولكن مشكلة العقود التي تتّصف بالضمنيّة كونها، وكما تدلّ عليه هذه الصّفة، لا تصاغ باتفاق صريح بين الأطراف المتعاقدة ومن هنا انفتاح الأبواب أمام كلّ الاحتمالات. فكما يمكن أن توجد انتظارات حقيقية من طرف الجمهور إزاء شريحة المثقفين يمكن كذلك للمثقف أن يتوهم نفسه قائما بدور ومضطلعا بمهمة ينوب فيها عن كل الناس لأنّه أعلمهم وأدراهم بحقائق الأمور وغوامضها، وبالتالي المؤهّل الأكبر لرسم طريق الخلاص للجماهير، بينما لا يسلّم له الكثير من "العامّة" بمثل هذا الدور لأنّهم جرّبوا كيف تكون الأقوال مفارقة للأفعال وكيف ينكشف عجز المثقف عن تحسين وضعه الخاصّ فضلا عن أوضاع الملايين المملينة من الجماهير كما يزيّن له عقله الطوباوي. وبين الاحتمال الأوّل والأخير عدد آخر من الإحتمالات تخلقها حالات اللّبس أو التلبيس عندما يكون المثقف منتميا إلى الأحزاب السياسيّة أو إلى منظمة حقوقيّة أو نقابيّة أو ما شابه ذلك.

لعلّ انهيار المرجعيّات الفلسفيّة والإيديولوجيّة الكبرى وتهاوي النظم والمنظومات السياسيّة والإقتصاديّة والعسكريّة المستندة إليها هو ما دفع بعض أكبر وأعرق المثقفين المناضلين مثل ريجيس دوبريه، صاحب كتاب "ثورة في الثورة" إلى إعلان "تخلّيه عن دوره النضالي التحرري لكي يكتفي بدوره ككاتب صاحب أسلوب، أو كعالم منتصر في حقل من الحقول" (1) ومن هنا إسراع بعض الكتاب العرب أمثال المفكر اللبناني علي حرب إلى إعلان "نهاية المثقف" (2) أو أمثال المفكر المغربي عبد الاله بلقزيز، إلى إعلان "نهاية الدّاعية" (3).

ولكن هذا الذي جرى على ساحة الفكر، من جهة، وما يجري الآن على مسرح الأحداث القوية والأليمة في فلسطين والعراق، أحداث تتجاوز مجرّد مواجهات مع الليبراليّة المتوحّشة المتحالفة موضوعياً وعلانيّة مع الصهيونيّة العالميّة، من جهة ثانية، لتمثّل اختبارا عسيرا للإنسانيّة جمعاء في أخصّ خصائصها التي هي إنسيتها وإنسانيتها ذاتها، هذا وذاك هو ما يدفعنا إلى مراجعة هذه الفرضيّة، فرضيّة "نهاية المثقف".

فإذا كان المقصود بذلك هو تبعيّة التكوين لـ "لما يحدث لا لما يفكّر به" على نحو ما فكر مطاع صفدي (4) فإنّ هذا إن صحّ، وهو على الأرجح صحيح، فصحتّه

* مثقف وباحث، تونس.

قديمة وليست أمرا حادثا نبني عليه إعلان "نهاية المثقف" وإن كان المقصود بأن المثقف كان يقوم بأدوار طلائعيّة والآن سحبت منه هذه الأدوار لصالح المولتي - ميدياء وشبكات الأنترنات وكلّ أشكال التداول المعرفي على نحو ما يؤكد علي حرب مثلا في كتابه الذي يدعو فيه إلى التحول من منطق الصدام إلى منطق التداول (5)، فكلّنا نشاهد ونعيش العجز والإحباط أمام دفق الصور المروّعة القادمة من مناطق الصّدام مع العدو ولم تمثل مجرّد المعلومة نقطة انطلاق أبدا لا لفكر ولا لفعل حقيقي لدى الجماهير العربيّة. التحدّي كبير والاستجابة العقلانيّة معقدة جداً. فهل أنّ المثقف مجرّد تعميم للفعل الإجتماعي أم تمييع لقضية التغيير الإجتماعي؟

إذا كان الواقع في مناطق الصدام في فلسطين وفي العراق وفي جنوب لبنان قد رشّح عمليّا أشكالا تقليديّة للمثقف أن تلعب دورا فعّالا في قيادة الجماهير (الأئمة، المشائخ، الفقهاء) فهل كثير على المثقفين الحداثيين أن يتطلّعوا إلى الالتحام بقضايا شعوبهم وأمتهم؟

ألاّ يخشى أن يكون أصحاب "شعارات" نهاية المثقف" و" نهاية الداعية" قد وقعوا في غلطة منهجيّة تتمثّل في زرع مفهوم جديد في بيئة غير بيئته الأصليّة ألاّ يجوز أن تكون عمليّة تبيئة مفهوم "نهاية المثقف" عمليّة قسريّة متعسّفة؟

ألاّ يكون "المثقف" الذي انتهى في الغرب شيئا آخر غير "المثقّف" في البلاد العربيّة؟

نعني بذلك تنزل ذلك المفهوم ضمن شبكة معقدة من المفاهيم الأخرى الموزعة على كامل مساحة الفعل الاجتماعي من مؤسسات مدنية وسيطة ومراكز دراسات وبحوث ووسائط إعلاميّة...الخ. الأمر الذي قد يكون مفتقدا في مجتمعاتنا العربيّة التي مازالت تخضع للولاءات العشائريّة والمذهبيّة وتغيب فيها المؤسسات المدنيّة الوسيطة وساطة فعليّة.

ثمّة إذن فرق بين أن تقارب هذه القضيّة مقاربة فلسفيّة عامة وبين أن نقاربها سوسيولوجيا أو انتروبولوجيا.

أيّا كان الأمر، فإنّنا قد اخترنا أن نعود إلى أصحاب الشأن أنفسهم ونعني بهم المثقفين وغيرهم من عامة الناس لنستطلع رأيهم حول دور المثقف ومكانته ومدى تحمله لمسؤولية ما يقع في مجتمعه.

تحليل المفاهيم والمتغيّرات

لقد استعملنا خلال تقديمنا لموضوع الدّراسة وطرحنا لإشكاليّتها وأهدافها جملة من المفاهيم التي تستدعي الشرح والتحليل وهي التالية:

- المثقف
- نهاية المثقف/ نهاية الدّاعية
- المكانة والدور
- صورة الذّات
- لعبة الانتظارات

وسنتولّى تحليل هذه المفاهيم تباعا ولكن دون الإفاضة فيها.

1- المثقف:

لقد تعدّدت تعريفات المثقف بصفة ملفتة للنظر وها هي بعض تلك التعريفات:

-«المثقف هو ذاك الذي يرفض أن يكون وسيلة لهدف لم يرسمه هو بذاته لنفسه» (سارتر)

- « من خلال إنجازه النظري أو [الجمالي] يستمدّ المثقف سلطة أدبيّة. وتأثيره يرتكز على ثلاث انزياحات:

- إنّه مؤهل للتعبير عمّا يفكّر به شعبه ولإرشاده [في نفس الوقت] بعدالة (أثر مرابو EffetMirabeau)

- إنه قادر على إنتاج خطاب يتجاوز فرديّته للتّوجه نحو ما هو كوني (أثر غوته Effet Goethe)

- إنّه مخوّل له أن يتكلّم حول مواضيع تتجاوز مجال اختصاصه، باسم الحقيقة ولا بواسطة تقنية مخصوصة (أثر جورجياس Effet Gorgias)» (رجيس دوبريه).

-« إن الذي يميّز المثقف ليس درجة صحّة اختياراته ولكن خاصّة اتساع مجال منابعه المفهوميّة والمنطقيّة والاستدلاليّة التي يسخّرها جميعا لتحليل تلك الاختيارات» (جان فرانسوا ريفال)

-« إن المجال الخاص بالمثقف هو الفكرة، الفكرة التي يستمدّها في الواقع ويجرّدها منه، وبالتالي فبإمكانه أن

يكون له احتكاك بالأشياء لا يقلّ أصالة عن رجل الممارسة أو التقني أو الفني ولكن على منوال آخر، يمكّنه من النظر إلى أبعد ممّا ينظر إليه كلّ هؤلاء وبصفة أوضح وإلى حيث تكون مخاطر ارتكاب الأخطاء عادة أعظم فأعظم كلّما غدا التثبت أقلّ دقّة وإمكانا [فتكون مراهنته الأقوى]» (ليون ديون Leon Dion).

- المثقف هو « رجل ثقافة، مبدع أو وسيط، يتّخذ وضع رجل السياسة، منتج أو مستهلك لايديولوجيا ما» (باسكال أوري وجان فرانسوا سيرنلي ً في ً المثقفون بفرنسا، من قضية درايفوس إلى اليوم ً)

- ومن جهتنا، سبق أن قدّمنا تعريفا للمثقف (6) اعتبرناه فيه وسيطا بين عالم الأفكار المحض وعالم الفعل والممارسة ومنتجا للأفكار أو مشتغلا عليها لا لذاتها وإنّما لغايات عمليّة، إذ لا يمكن تصور شخص مثقف حقا إلا وهو ملتزم بقضايا واقعية معينة مختلفا بذلك عن الفيلسوف أو الباحث الأكاديمي مع أنه قد يكون أحدهما أو كليهما ولذلك يفترض اتّصاف إنتاجه النظري بقدر واف من الجرأة.

- ومن الناحية الإجرائيّة سنعتبر مثقفا كلّ منتج ومستهلك للفكر والمعرفة في أي صورة كانت انطلاقا من إشكاليات تمسّ المجتمع أوالدولة أو الأمّة مباشرة أو ذات علاقة بالرصيد الرمزي لأي من هذه الكيانات، كما نشترط فيه التنقل في شبكة تواصليّة يوميّة أو شبه يوميّة مع بقية نظرائه من المثقفين.

2ـ نهاية المثقف / نهاية الداعية :

ً نهاية المثقف ً مفهوم يتحدّر من سلالة نيتشوية- فوكوية. فالمعروف عن نيتشه أنّه قد أعلن ًموت الإله ً ثمّ حذا حذوه فوكو بإعلانه ً نهاية الإنسان ً في الكلمات والأشياء وهاهو علي حرب يقتفي الأثر فيعلن عن نهاية المثقف (7)، ولذا فهو يدعوه إلى ً تغيير صورته عن نفسه، بحيث يعيد ابتكاره لدوره ً وأن يدرك أن مشكلته الرئيسيّة هي مع أفكاره فقط كما يدعوه إلى التخلّص من ستّة أوهام هي على التوالي :

- وهم النخبة، ويعني به ً سعي المثقف إلى تنصيب نفسه وصيّاً على الحرية والثورة، أو رسولا للحقيقة والهداية، أو قائدا للمجتمع والأمة [فـ] لا يحتاج المرء إلى بيانات لكي يقول بأن هذه المهمّة الرسوليّة الطليعيّة قد ترجمت على الأرض فشلا ذريعا وإحباطا مميتا ً (8).

- وهم الحريّة، ويعني به ً اعتقاد المثقف أنّ بإمكانه تحرير المجتمعات والشعوب من أشكال التبعيّة والهيمنة أو من شروط التخلّف والفقر ً(9).

- وهم الهوية، ويعني به ًاعتقاد المرء أنّ بإمكانه أن يبقى هو هو، بالتطابق مع أصوله أو الالتصاق بذاكرته أوالمحافظة على تراثه ً (10).

- وهم المطابقة، ويعني به الاعتقاد بأن ًالحقيقة جوهر ثابت، سابق على التجربة متعال على الممارسة، يمكن القبض عليه بالتصوّرات، والتعبير عنه بواسطة الكلمات، ومن ثمّ ترجمته في الحياة العملية وعلى أرض الممارسات من خلال النظم والمؤسسات والتشريعات. إنّه وهم المماهاة بين الموجود والمفهوم، ثمّ بين المفهوم والمقول،وأخيرا بين المقول والمعمول ً(11)

- وهم الحداثة، وهو وهم من ً أشدّ الأوهام حجبا وأكثرها للمفكّر عن خلق الأفكار، إذ هو يحول بينه وبين الاستقلال الفكري أو ممارسة التفكير النقدي، [حيث يتعلّق] الحداثي بحداثته كتعلّق اللاهوتي بأقانيمه أو المتكلم بأصوله أو المقلّد بنماذجه ً(12).

- وأخيرا، وهم التقدم، وهو ًالإعتقاد بغائية التاريخ وحتمية التقدّم البشري، على صعيد العقل والخلق، أو على صعيد الحقوق والحريّات ً (13). نحن هنا ًإزاء مقولة فقدت طاقتها على الشرح والتفسير، بعدما تكشف التقدّم عن كلّ هذا التقهقر والتأخّر ً(14).

وسيتخلص علي حرب من كلّ هذا إلى أنّ ًمهمة المثقف أصبحت خادعة وفاشلة، بل مورست على نحو محبط وربما على نحو استبدادي أو فاشي، بقدر ما اعتقد المثقفون بأنّهم النخبة التي تفكّر عن الناس وتحلم بدلا عنهم أو تعمل على تحريرهم..»(15).

كما نجد لدى عبد الإله بلقريز (2000) التوجه نفسه تقريبا بإعلانه ًنهاية الإقطاع المعرفي ًأو كشفه عن أسطورة الدّور الإرشادي (وهو ما يتوافق مع وهم النخبة لدى علي حرب(و ًنهاية الداعية ً أو كشفه عن أسطورة الدّور الرسولي (وهو ما يتوافق مع وهم الحريّة عند علي حرب)و ً نهاية المعتكف ً أو كشفه عن أسطورة الدّور

العلمي المحايد، أي "الانصراف (انصراف المثقف) عن الشأن العام، والاعتكاف للدّرس والتحصيل، لإنتاج معرفة غير مرتهنة للممارسة أو للطلب العام" (16). وهذا انفرد به بلقريز دون علي حرب. ويتفق كل من علي حرب وعبد الإله بلقريز في الأخير على تهافت الشعار الذي رفعه ماركس عندما دعا إلى تحوّل المفكّرين بمهمّتهم من تفسير العالم إلى تغييره وعلى أنّ هذه المهمّة الأخيرة مهمّة زائفة بالنسبة للمثقف الذي عليه بما هو مثقف (ولا رجل سياسة أو ما شابه ذلك) أن يقتصر على الاشتغال فقط على الأفكار وإلاّ فهو مخلّ بوظيفته الأساسيّة وواقع في كلّ الأوهام التي سبق ذكرها...

هذا وقد سبق لنا أن ناقشنا مسألة اقتران الأقوال (أو الكلمات) بالأفعال، وهي الصيّاغة الأعمّ في نظرنا لأغلب الاعتراضات التي أبداها كلّ من علي حرب وعبد الإله بلقريز على تصوّر المثقف لدوره ومكانته في المجتمع وقد قمنا بذلك من خلال مقاربة البراغماتيكا أو التداولية كما يترجمها البعض منطلقين من عباراة أوستين "عندما نقول فإننا في الوقت ذاته نفعل Quand dire, c'est faire (17) وبيّنا كيف أن ضروبا خاصةً فقط من الأقوال تساوي أفعالا وان الأقوال لا تتحوّل إلى أفعال بتوسط عالم الأشياء(18) ونعني بعالم الأشياء، القوى المادية والإجتماعيّة والاقتصاديّة والمؤسسات المدنيّة والتشريعات والقوانين والإرادة السياسيّة وغيرها من مستلزمات التطبيق.

كما أكّدنا ونؤكّد على ضرورة توسيع المثقف لرصيده من الكلمات ـ الأفعال بإسهامه في تأثيث عالم الأشياء الوسيطة بين القول والفعل مثل مختلف آليات المشاركة الديمقراطيّة في صنع القرار عبر مؤسسات المجتمع المدني لا بوصفه مثقفا فحسب بل بكلّ وجوه الفعل الاجتماعي المتاحة له.

المثقف العضوي :

يقول قرامشي في "دفاتر السّجن" Quaderni del carcere " إن كل زمرة إجتماعيّة تنمو على أرضية بكر لوظيفة أساسيّة في عالم الإنتاج الاقتصادي، تجد في نفس الوقت، وبصفة عضويّة، شريحة أو أكثر من المثقفين التي تبرز للوجود لتؤمن لتلك الزمرة تجانسا داخليا ووعيا بوظيفتها، لا في المجال الاقتصادي فحسب، بل في المجالين الاجتماعي والسياسي كذلك" (19).

وبالتالي فالمثقف العضوي لا يخصّ، ما هو شائع في الاستخدام الإيديولوجي الشعبي للمصطلح، الطبقات الكادحة فقط، بل ينطبق على كل الطبقات بما فيها الطبقة البرجوازيّة الرأسماليّة. فلكلّ طبقة ولكل شريحة اجتماعيّة مثقفها العضوي أي المعبّر عن تصوّراتها وأحلامها وآمالها وهمومها ومخاوفها ورهاناتها.

3 ـ المكانة والدور :

لا ينفصل مفهوم الدّور عن مفهوم المكانة فالدّور هو الذي يمنح مكانته في المجتمع والمكانة تخوله للعب أدوار معيّنة كذلك. مثال وظيفة الإنفاق على الأسرة هي التي تعطي للأب مكانته بين أفرادها في المجتمعات التقليديّة ثم إنّ هذه المكانة تؤهله للعب بعض الأدوار مثل القيادة أو الإصلاح بين الإخوة المتنازعين إلى غير ذلك من الأدوار القريبة من هذا.

يعرّف رالف لنتون المكانة بكونها "المكان الذي يحتله شخص معيّن في نظام معيّن وفي وقت معيّن" (20).

أمّا الدّور فهو لديه : " جملة الأنماط الثقافيّة المقترنة بمكانة معيّنة. لذلك فهو يشمل المواقف والقيم والتصرّفات التي ينسبها المجتمع للفرد أو لمجموع الأفراد الذين يحتلّون هذه المكانة". ويعرّف "المعجم النقدي لعلم الاجتماع" الأدوار بكونها " أنظمة إلزامات معياريّة يفترض بالفاعلين الذين يقومون بها الخضوع لها، وحقوق مرتبطة بهذه الإلزامات" (21).

ـ أمّا من الناحية الإجرائيّة فإننا بعودتنا إلى الأدبيات المتعلقة بهذا الموضوع أمكن لنا ضبط خمس حالات رئيسيّة لدور المثقف وهي التالية :

- المثقف ذو الدور الرسولي
- المثقف ـ المخطط الاستراتيجي
- المثقف العضوي
- المثقف الباحث أو المكتفي بإنتاج الأفكار
- المثقف اسم بدون مسمّى (= لا دور له)

ـ وبخصوص المكانة فهي كما استخلصنا من محادثاتنا مع عامة الناس إمّا أن تكون :

- مرموقة جداً أو
- متميّزة أو

ـ محترمة أو
ـ عاديّة أو
ـ هامشيّة

"وهامشيّة المثقف ذكرها ادواود سعيد في كتابه " حول المثقفين والسلطة" الذي جمّع فيه جملة مداخلاته التي قدّمها عبر تلفزيون الـ ب.ب.س BBCسنة 1993 (22) وهو يقول بهذا الصدد إنّ عزلة المثقف تبقى الثمن الذي عليه دفعه لقاء عدم خضوع فكره للسائد من الأفكار.

4ـ الانتظارات :

ينشأ عن الاعتراف المتبادل الضمني أو الصريح بأدوار ومكانات الأفراد أو المجموعات إزاء بعضهم البعض انخراطهم في لعبة انتظارات متقابلة مفترضة مثال عندما يعترف الإبن بسلطة الأب فإنّه ينتظر منه الرعاية والحماية، كما ينتظر الأب من ابنه الامتثال لأوامره والعمل بنصائحه وغالبا تؤثر انتظارات طرف من طرف آخر في سلوك ذلك الطّرف وذلك باتجاه تعزيز لعب أو تقمّص الدّور المناسب للاستجابة لتلك الانتظارات (23).

ـ من الناحية الإجرائيّة سنقوم بمقارنة الأدوار والمكانات التي أسندها عامّة الناس للمثقفين والأدوار والمكانات التي أسندها هؤلاء المثقفون لأنفسهم للكشف عن بعض مظاهر لعبة الانتظارات القائمة بين الطرفين.

5ـ التّصورات الاجتماعيّة :

لقد بات معروفا الآن في مجال علم النفس الإجتماعي أنّه لا وجود في مجال النشاط الإنساني لواقع موضوعي، فكلّ واقع متمثّل أي متملّك ومعاد بناؤه في المنظومة المعرفيّة ممّا يؤدّي إلى الفرضيّة العامّة التي مؤدّاها أنّ "سلوكيات الأشخاص أو الجماعات لا تحدّد بالخصائص الموضوعيّة للموقف بل بتصورّهم لذلك الموقف" (24).

ويعرّف جون كلود أبريك التصور الاجتماعي بأنّه "مجموعة منظمة من المعلومات والمعتقدات والاتّجاهات والآراء بينهما شخص ما (أو جماعة حول موضوع معيّن وهو ناتج (Produit) وتمشّ (Processus) لنشاط ذهني يعيد الشخص (أو الجماعة) بواسطة بناء الواقع الذي يواجهه ويعطيه معنى خاصّاً به" (25).

ويمكن القول إن التصورات الإجتماعيّة هي شكل خاص من أشكال المعرفة تعرّف بمعرفة الحس العام وهي في الغالب غير متوافقة مع التصوّرات العلميّة للموضوع الذي تتعلّق به.

ـ ومن الناحية الإجرائيّة سنحاول الكشف عن التصورّات الإجتماعيّة لعامّة الناس لدور المثقف ومكانته ومسؤوليّته عمّا يحدث في المجتمعات العربيّة من خلال استبيان أعددناه لهذا الغرض.

6ـ صورة الذّات :

يمكن تنزيل هذا المفهوم ضمن حقليْ بحث معا :

علم النفس الاجتماعي من جهة الذي يتحدث عن La representation du soi ونظريّة المعالجة الإنسانيّة للمعلومة التي تتحدّث عن L'estime du soi . ويمكن تعريف مفهوم صورة الذات بأنّه "جملة اتجاهاتنا ومشاعرنا ومعارفنا المتعلّقة بقدراتنا ومهاراتنا ومظهرنا وقبول الآخرين لنا" (26).

ـ من الناحية الإجرائيّة يتعلّق الأمر بطبيعة الحال، بصورة المثقف عن ذاته، دوره ومكانته في المجتمع ومدى تحمّله لمسؤولية النكسات والخيبات التي تصاب بها الأمة العربيّة (كرابطة شعوريّة مفترضة على الأقل).

تركيبة العيّنة :

1ـ عينة المثقفين :

المهنة	ذكـــــور						إناث	المجموع
	أستاذ جامعي	أستاذ باحث	موظّف	أستاذ	مسؤول ثقافي	طبيب	أستاذة	
التكرار	5	2	2	2	1	1	1	13

2ـ العيّنة العاديّة :

المهنة	ذكــــــــــور									إناث		المجموع
	طالب	مهندس	موظف	فني	أستاذ	عامل يومي	مهنة حرة	سائق	طبيب	معلمة	أستاذة	
التكرار	4	2	6	4	6	2	3	2	1	1	6	37

المجمـــوع :	50

بالنسبة لعيّنة المثقفين قمنا بتوزيع الاستبيان على كلّ من تمكنّا من الوصول إليه من المثقفين الذين تتوفر فيهم الشروط التي ذكرناها عند التعريف الإجرائي للمثقف، وذلك بمدينة قابس، ولم ندمج في هذه العيّنة الأفراد الذين لا ينتسبون إلى جمهور المثقفين إلاّ بالإنتماء المهني فقط. ونعني بالوصول التواجد في دائرة التواصل اليومي بين المثقفين. وعدد أفراد هذه العينة 13 فردا وهو ليس بالعدد الكبير وكان بودّنا لو كان أكبر ولكننا تعاملنا مع واقعنا الثقافي اليومي. ويوجد أفراد آخرون قريبون من هذه الشريحة ولكن حضورهم موسمي أو غير منتظم (انظر الجدول 1).

أمّا بالنسبة لعينة عامّة الناس فأفرادها أغلبهم من روّاد المقاهي (37 فردا). أمّا الإناث منهم فكلّهن يشتغلن بالتدريس، وذلك لسهولة تواصلنا معهنّ في هذا الإطار.

كان بودّنا أيضا الوصول بأفراد هذه العيّنة إلى بضع مئات ولكن ظروفنا الشخصيّة (الالتزامات الاجتماعيّة والبحث الجامعي) لا تسمح لنا بذلك ولكننا نعتقد أن تنويعنا لها مكننا من أخذ فكرة أوليّة حول تصوراتهم للمواضيع المطروحة.(تضمّ العيّنة عددا من الطلبة والموظفين والمدرّسين وأصحاب المهن الحرّة والفنيين والسائقين والعملة وطبيبا واحدا. انظر الجدول.2). ولذا فهذه الدراسة تعدّ استكشافيّة فقط.

أهداف الدراسة :

تهدف هذه الدراسة إلى التثبت من مدى حضور الأطروحة القائلة بانتهاء المثقف في تصور الذّات لدى جمهور المثقفين وفي تصوّرات عامّة الناس الاجتماعيّة لدور المثقف ومكانته في المجتمع، أي محاولة النّظر المنهجي في لعبة الانتظارات بين جمهور المثقفين وبقية الجماهير.

أداة الدّراسة :

لقد وقع اختيارنا لتحقيق الهدف الرئيسي من الدراسة على أداة الاستبيان وذلك للسهولة النسبية لاستخدامه، خاصّة وأنّ الوقت لا يتوفّر لدينا للقيام بمحادثات مع كلّ أفراد العيّنة الذين تمّ اختيارهم عشوائيّا بالنسبة لعامّة الناس كما لا يتوفّر لهؤلاء الأفراد أنفسهم، هذا إلى جانب احتمال قيام الحواجز النفسيّة بين الباحث وبين أفراد العيّنة لعدم تعودهم على مثل هذا النشاط وخاصة خارج أطر مؤسسية مضبوطة وشمل هذا الاستبيان تسعة أسئلة موزعة على المحاور التالية:

أ- دور المثقف : الأسئلة 1و2و4و5
ب- مكانة المثقف :السؤال 6
ج- مسؤولية المثقف عن نكبة العرب الحالية :السؤال 7
د- الإنتماء السياسي للمثقف :السؤال 3
هـ - خصال المثقف الاجتماعيّة : السؤالان 8و9

I- تحليل النتائج

الجدول I-1 صورة الذّات لدى المثقف من خلال الدّور الذي يسنده إلى نفسه :

الدور /الوظيفة	دور رسولي	مخطط استراتيجي	مثقف عضوي	منتج للأفكار فقط	لا دور له
التكرار	0	4	9	3	0
النسبة المائوية	0	30.76	69.76	23.07	0

الجدول I ـ 2 صورة المثقف لدى الناس العاديين من خلال الدّور المسند إليه :

الدور /الوظيفة	دور رسولي	مخطط استراتيجي	مثقف عضوي	منتج للأفكار فقط	لا دور له
التكرار	4	17	12	8	1
النسبة المائوية	11	46	32.43	21.16	2.70

ملاحظة : المجموعات الممثلة لكلّ حالة من الحالات المذكورة (الخيارات الخمس) ليست مستقلّة بمعنى يوجد بعض الأفراد الذين اختاروا أكثر من دور للمثقف.

- إذا قارنّا بين الدّور المحبّذ للمثقف أن يلعبه والدّور الذي يرشحه إليه عامّة الناس لوجدنا أنّه يتمسك بالدّرجة الأولى بدور الدّفاع عن قضايا الجماهير ومشاركتها همومها وطموحاتها وذلك بدرجة تبلغ ضعف ما تنتظره هذه الجماهير نفسها منه إذ أنها تؤيّده خاصّة في الاضطلاع بهمّة التنظير والتخطيط لمستقبل أفضل وهي لا تقنع مثلها مثله بمجرّد أن يتفرّغ لإنتاج الأفكار والمفاهيم أي أنها تنتظر منه إعطاء بعد إجرائي عملي لمثل هذه الأفكار والمفاهيم، وهو ما يأنس في نفسه القدرة على القيام به، ولكنّنا نتساءل هنا أي أفكار وأيّ مفاهيم سيشتغل عليها المثقف لإجرائها؟ هل هي من إنتاجه الشخصي أم أنّه في ذلك مجرّد متبع ومقلّد لطروحات مذهب من المذاهب. تفيدنا النسبة المنخفضة لمهمّة إنتاج الأفكار (23%) أن المثقف هنا يعول على ما توفّره له أدبيات المذهب من شبكات مفاهيميّة ونظريات ومصادرات. وهبْ أن ذلك مشروع له، فإننا نتساءل هل أنّه عند لجوئه إلى مصادره المذهبيّة (الإيديولوجية/ الحزبية) سيأخذ بعين الاعتبار تعقّد الظواهر في الواقع أم أنه سيتعسّف على هذا الواقع ويتحوّل إلى شبه معتنق لديانة يبشر بها ويتوعد من يكفر بها أو يخالفها؟

II. دور المثقف في التغيير الاجتماعي :

II ـ 1- جدول تصوّرات المثقفين لدرجة فعاليتهم في التغيير الاجتماعي :

درجة الفعاليّة	وجود فعالية	انعدام الفعاليّة	المجموع
التكرار	11	2	13
النسبة المائوية	84.61	15.38	100

II ـ 2- جدول تصوّرات الناس العاديين لدرجة فعاليّة المثقفين في التغيير الاجتماعي

درجة الفعاليّة	وجود فعالية	انعدام الفعاليّة	المجموع
التكرار	30	7	37
النسبة المائوية	81.08	18.91	100

ينتظر الناس من المثقف أن يلعب دورا فعّالا في التغيير الاجتماعي وهو نفس ما يزعم أنّه بإمكانه القيام به. ولكنّنا نتساءل هنا أنّى له أن يقوم بمثل هذا الدّور إذا كانت وظيفته الاجتماعيّة الأساسيّة هي في جوهرها مهمّة معرفيّة أو جماليّة؟ إن الأمثلة على مناقضة الواقع لهذا التصوّر المشترك بين المثقف وعامّة النّاس عديدة جداً. كم هي الدّول العربيّة التي يعيش فيها مثقفون من طراز رفيع ومع ذلك إذا نظرت إلى بنيتها الاجتماعيّة والسياسيّة وجدتها في غاية التّخلف والانحطاط إذ أن الأفكار وحدها لا تصنع التغيير. ليس الإنتاج الثقافي (البنية الفوقيّة بالتعبير الماركسي) عصا سحريّة تقلب الواقع منْ حال إلى حال. وحتّى بخصوص المثال الأكثر شعبيّة في مجال

علاقة الفكر بالتغيير الإجتماعي والسياسي ونعني به الثورة الفرنسيّة وعلاقتها بفلسفة الأنوار فلا يخفى على كل عارف بتاريخ هذه الثورة مقدار التضحيات والضحايا الذين سقطوا لقطع خط الرجعة أمام الناكصين إلى الخلف.

III - حول ضمان فعالية أفكار المثقّفين:

III . 1 - جدول موقف المثقفين من الانتماء إلى الأحزاب السياسية

الانتماء إلى حزب سياسي	الانتماء	عدم الانتماء	المجموع
التكرار	5	8	13
النسبة المائوية	38.46	61.53	100

III. 2 - جدول موقف الناس العاديين من انتماء المثقفين إلى الأحزاب السياسية

الانتماء إلى حزب سياسي	الانتماء	عدم الانتماء	المجموع
التكرار	19	18	37
النسبة المائوية	51.35	48.64	100

في الوقت الذي ينقسم فيه عامة الناس إلى فريقين متعادلين حول قضيّة مدى ضرورة انتماء المثقف لحزب من الأحزاب يعارض أغلبية (أغلبيّة نسبيّة) المثقفين مثل هذا الأمر. وعلى كل يبدو أن شقا هاما من كلا الفئتين يؤثرون ابتعاد المثقف عن التحزب السياسي إمّا حرصا منهم على بقائه مخلصا لقضايا كلّ الناس بمختلف انتماءاتهم ومذاهبهم وإمّا لأسباب أخرى...

ومن المؤكّد أن الذين يرفضون تحزب المثقفين من بين أولئك الذين يعتقدون أن لهم دورا فعّالاً في التغيير الاجتماعي لهم تصورّاتهم حول الانخراط في الجمعيات ومختلف مؤسسات المجتمع المدني وربمّا بالمشاركة في الاستشارات الوطنيّة حول بعض القضايا الحيوية أو بمخاطبة الرأي العام...

ومرّة أخرى تطرح قضيّة مدى قدرة المثقف على التغيير بصفته مثقفا لا غير. ونعطي هنا مثالا لبيان هذه القضيّة لنتصورّ أن مجلسا بلديا معيّنا يتكوّن من أساتذة في القانون والطب والهندسة المدنيّة وعلوم البحار ...الخ. إنّ هذا المجلس البلدي سيستفيد بلا شكّ من التكوين الذي تلقاه هؤلاء الأساتذة كل في مجال اختصاصه ولكنّهم عندما سيشاركون في مداولات هذا المجلس لا يفعلون ذلك بصفتهم أساتذة يلقون دروسا على زملائهم المستشارين البلديين بل إنّهم على الأرجح يحاولون الإسهام في حلّ المشكلات المطروحة بتطويع ما لديهم من معارف في المجالات ذات العلاقة بتلك المشكلات. زد على ذلك وهذا هوالأهم هو أن انتظاراتهم من التلاميذ والطلبة في الأقسام هي غيرها من المجلس البلدي الذي يتمتّع بصلاحيات وإمكانيات ماديّة وقانونيّة تمكنّه من التدخل الفعال لحل بعض المشكلات التي تواجهها المدينة أو القرية. نفس الأمر يقال عندما يكون هؤلاء الأساتذة باحثين أو مفكّرين أو أدباء أو فنّانين ويكونون في الآن نفسه أعضاء في بعض الجمعيات أو بعض مؤسسات المجتمع المدني. فليس لأنهم مثقفون يفعلون، وإنما، لأنه تتوفر لديهم آليات وصلاحيات التدخّل الناجع، هم فاعلون . أما تأثير صفة المثقف في ذلك التدخل فهو من جهة غاياته ومعناه وفلسفته وروحه (التي قد تشمل الوسائل المستخدمة والأساليب المتبعة) ولا من جهة مبدئه الذي يعود إلى طبيعة المؤسسة التي تفرزه.

IV- حاجة عامّة الناس إلى المثقف:

الجدول IV– 1 – تصورّات المثقفين لدرجة حاجة الناس إليهم

حاجة الناس إلى المثقف	بحاجة	ليس للناس بهم حاجة	المجموع
التكرار	9	4	13
النسبة المائوية	69.23	30.76	100

الجدول IV– 2 – تصورّات عامّة الناس لدرجة حاجاتهم إلى المثقف

حاجة الناس إلى المثقف	بحاجة	ليس للناس بهم حاجة	المجموع
التكرار	32	5	3.7
النسبة المائوية	86.48	13.51	100

الجدول IV – 3 – تصورّات المثقفين للجهة المساعدة لهم على الفهم عند حصول عدم فهم

مصدر المساعدة	أحد المثقفين	أحد علماء الدّين	أحد المختصين	البحث الذاتي	الأنترنات	أدبيات المذهب	المجموع
التكرار	0	0	6	6	1	0	13
النسبة المائوية	0	0	46.15	46.15	7.69	0	100

الجدول IV – 4 – تصورّات عامّة الناس للجهة المساعدة لهم على الفهم عند حصول عدم فهم

مصدر المساعدة	أحد المثقفين	أحد علماء الدّين	أحد المختصين	البحث الذاتي	الأنترنات	أدبيات المذهب	المجموع
التكرار	5	0	30	1	1	0	37
النســـــبة المائوية	13.51	0	81.08	2.70	2.70	0	100

لقد عبرّ أفراد عيّنة عامّة الناس (86.48) عن حاجاتهم إلى مساعدة المثقّف لهم على فهم القضايا التي تخصّ المجتمع والبلاد عامّة وعبرّت نسبة كبيرة من المثقفين (69.23%) عن انتظاراتهم في نفس هذا الإتجاه ويمكن تفسير ذلك بالقدرة التحليلية والتأليفيّة (التركيبية) التي يتمتع بها المثقفون في المجال المشترك لمختلف نواحي الحياة الإجتماعيّة، وذلك لتوفّرهم على رصيد ثريّ من المفاهيم والنماذج النظريّة التفسيريّة مع قدرة خاصّة على النقاط الجزئيّات الدالّة

وتمييز الجوهري من الثانوي في الوقائع والأحداث.

إنّهم يتقنون (في الحالات الجيّدة طبعا) فنّ معالجة المعقّد ومايكتنفه الغموض أو الشكّ وقراءة الوجه الآخر للعملة الدعائيّة المروّجة. يعرفون كيف يلجأ الأفراد إلى إواليتهم الدفاعيّة لحفظ صورة الذات مشرقة (التحليل النفسي) وكيف تعيد المدرسة داخلها إنتاج نفس التفاوتات بين أبناء الطبقات الاجتماعيّة المختلفة الموجودة خارجها (نظرية إعادة الإنتاج : بورديو وباسرون) وكيف يفرّقون بين المافيا العسكريّة الرأسماليّة التحكميّة وقوى المجتمع المدني أو المجتمع التداولي المناوئة لهذه المافيا...الخ. فالمعروف عن التفكير العامي أنّه يلجأ إلى الاختزال والتبسيط المخل والقراءة السطحيّة والأحاديّة. وإذا كانت المعلومات متوفّرة نسبيّا وموضوعة على ذمّة الجميع في هذا العصر الميديائي بامتياز فإنّ رووح المعالجة تختلف من الشخص العادي إلى المثقّف. أمّا عن اتّجاه غالبيّة النّاس نحو تفضيل المختص في الميدان (81.08%) على من سواه ، بمن فيهم المثقف، فهذا يتعلق على الأرجح بالمواضيع الدقيقة والجزئيّات الصغيرة المتصلة بالمشكلات اليوميّة للإنسان العادي ولا بالرؤى الشاملة المتعلقة بالمجتمع ككل.

V – التّصورات الاجتماعية حول مكانة المثقّف:

الجدول V – 1 – تصوّر المثقف لمكانته الاجتماعية:

المكانة	مرموقة جدا	متميّزة	محترمة	عاديّة	هامشيّة	المجموع
التكرار	0	3	6	4	0	13
النسبة المائويّة	0	23.07	46.14	30.76	0	100

الجدول V – 2 – تصوّرات عامّة النّاس لمكانة المثقف الاجتماعيّة:

المكانة	مرموقة جدا	متميّزة	محترمة	عاديّة	هامشيّة	المجموع
التكرار	5	3	20	9	0	37
النسبة المائويّة	13.51	8.10	54.05	24.32	0	100

يتّفق كل من جمهور المثقّفين وعامّة الناس على أن المثقف مازال في بلادنا يحظى بمكانة أقلّ ما يمكن أن يقال عنها إنّها محترمة، مع بداية ظهور ميل نحو نزع هالة التفوق المعنوي لمكانة المثقف وقد يعود هذا إلى تقارب صورة ذات المواطن العادي من الصورة التي يحملها عن المثقف نظرا لاشتراكه معه في أغلب مصادر المعلومة وكذلك إلى إحساس عدد من المثقفين (30.76%) بمثل هذا التقارب خاصّة في فترة أصبح فيها الجميع تقريبا مجرّد مستهلكين لنشرات الأخبار المبثوثة عبر مختلف الفضائيّات.

VI – التصورات الاجتماعية حول مدى إسهام المثقفين في نكبة العرب الحاليّة:

الجدول VI – 1 – تصوّرات المثقفين لمدى إسهامهم في نكبة العرب الحاليّة:

المسؤوليّة	يتحمّلون مسؤولية	لا يتحمّلون مسؤولية	المجموع
التكرار	3	10	13
النسبة المائوية	23.07	76.92	100

الجدول V I – 2 – تصوّرات عامّة الناس لمدى إسهام المثقفين في نكبة العرب الحاليّة:

المسؤوليّة	يتحمّلون مسؤولية	لا يتحمّلون مسؤولية	المجموع
التكرار	12	25	37
النسبة المائوية	32.43	67.56	100

إنّ أغلب الناس يبرؤون المثقف من تحمّل المسؤولية في النكبة الحاصلة للعرب في فلسطين وفي العراق وكلّ النكبات الأخرى المتخفية نسبيّا ولذلك يمكن القول إن الذين يحمّلونه مسؤولية كهذه (23.07%) من المثقفين و 32.43% من عامّة الناس هم من أولئك الذين يتصوّرون أن للمثقف تأثيرا فعّالا ومباشرا على مجرى الأحداث ومستقرّ الأوضاع، وهذه نظرة خاطئة تسقط من حسابها كلّ المتغيّرات الوسيطة الواقعة بين عالم الفكر والوعي وعالم الفعل والحدث وهي المتغيّرات المنتمية إلى عالم الأشياء، القوى المادية وموازينها والآليات التفضيليّة وأغطية ومظلات الحركة... الخ أمّا ارتفاع نسبة القائلين بالدّور الفعّال للمثقف في التغيير الاجتماعي وارتفاع نسبة المبرئين له من النكبة التي أصابت العرب والذي يبدو وكأنّه معارض للأوّل فإن ذلك ينمّ عن وجود مطلب غير مصرّح به وهو منح حريّة التعبير للمثقفين العرب وكأنّ الناس يقولون لا تلوموا المثقف على ما حصل فلو أنّه تمكّن من التعبير عن رأيه لكانت الأمور أفضل ممّا هي عليه الآن.

VII- التّصورات الاجتماعيّة حول معاشرة زمرة المثقفين :

الجدول VII-1- تصوّرات عامّة الناس لمعاشرة زمرة المثقفين.

المعاشرة	المخالطة	عدم المخالطة	المجموع
التكرار	20	17	37
النسبة المائوية	54.05	45.94	100

الجدول V II -ذرائع الممتنعين من عامّة الناس عن مخالطة زمرة المثقفين:

ذرائع عدم مخالطة المثقفين	غرور المثقف	انعدام الفائدة	صعوبة التّواصل	مخالفة أقوال المثقف لأفعاله	المجموع
التكرار	1	3	2	11	17
النسبة المائوية	5.88	17.64	11.76	64.70	100

كما يشير إليه الجدولان المثبتان أعلاه يؤثر قسم هامّ من عامّة الناس عدم مخالطة المثقف (حوالي 46%) وذلك لأسباب مختلفة من أبرزها مناقضة أفعال المثقف لأقواله حسبما يذهب إليه بعضهم وهم عموما نفس الأشخاص الذين يحمّلون المثقف مسؤوليّة حالة الإحباط التي يعيشونها.

ويمكن القول بوجود قدر من الصحّة في هذا الحكم عندما نأخذ بعين الاعتبار عدم تمييز عامّة الناس بين أصناف المثقفين وهم كما نوهنا بذلك في مقالة خصّصناها لهذا الغرض، يتوزّعون على أصناف عديدة والبعض منهم ينتسبون إلى زمرة المثقفين انتسابا زائفا تحكمه المصالح الشخصيّة وحبّ التظاهر بهذه الصفّة لا غير. إنّهم من الذين قيل فيهم :" انظر إليهم في المقاهي يتهاجون ، وفي الجرائد يتباهون، شعار الإشهار ظنوه منار الإبصار[...]، إنّهم أبواق، إنّهم أعقاق لا يتجاوز لغوهم غاق، بهدم الروح مفتتنون ولرماة الفتات ممتنون، ذاتويّة

مرضيّة، وعلمنة عرضيّة، لا تجديد ولا تحديد، تريد ترديد"(27). وإنه لعمري قول فريد وحكم على أدعياء الثقافة سديد.

خلاصة عامّـة

قبل الشروع في القراءة التأليفيّة للنتائج المستخلصة نذكّر بأهمّ هذه النتائج: فهنالك أولا اتفاق بين زمرة المثقفين وغيرهم من الناس على ضرورة انخراط المثقف في الدفاع عن قضايا شعبه وأمته ومشاركة الجماهير همومها وأحلامها وآمالها والعمل على تحقيق رهاناتها. ويتصورون أن شكلا من أشكال هذه المشاركة والالتزام هو أن يلعب المثقف دور المخطط الاستراتيجي لمستقبل المجتمع والشعب والأمّة، كما يسلمون بضرورة التجاء عامّة الناس إلى المثقفين لإرشادهم وتقديم العون لهم في مجال فهم ما استغلق عليهم من قضايا المجتمع والبلاد عامّة ويسلم الجميع بالمكانة المحترمة للمثقّف، والتي تفوق مكانة بقية الفاعلين الاجتماعيين مع وجود من يؤاخذ المثقفين على مخالفة ما يصرحون به من آراء وأفكار على المستوى العملي.

لقد سبق أن لفتنا النظر عند تحليلنا لمفهوم التصورات الاجتماعيّة أن هذه التصورات لا تعبر ضرورة عن وقائع موضوعيّة بقدر ما تجسّد تمثّل الأفراد أوالجماعات لتلك الوقائع. ومن هنا تظهر مجموعة من الإنتظارات التي تتوافق مع تلك التصورات وهي انتظارات قد لا تكون موضوعيّة كذلك نظرا لما ذكرنا.

ولكن السؤال الذي يطرح هنا: هل أن الواقع الموضوعي المخالف للتصوّرات الاجتماعيّة عنه يتأثّر بتلك التصوّرات أم لا؟ أي هل من الممكن أن تحدث تغيّرات في هذا الواقع بحيث يصبح متوافقا مع التصوّرات المحمولة عنه؟

بودّنا أن نميّز هنا بين نوعين من الواقع: واقع على قدر من البساطة وواقع معقّد ومتشعب لنتصوّر علاقة في منتهى البساطة كعلاقة العبد بالسيّد.

السيّد يسخر العبد لخدمته ثم يمدّه بجزء ممّا يعود عليه عمله من فائدة ليستمرّ في العيش وفي خدمته.

العبد يتصوّر أنّه ليس بإمكانه أن يعيش بمفرده أي دون الخضوع لسلطة السيد وتدبيره وقيادته بينما في الواقع إذا امتنع العبد عن خدمة السيد وأصرّ على ذلك ومنع سيده من إنزال العقوبة به فإنّ السيد سيبدو في منتهى الضعف والحاجة.

بطبيعة الحال لم يكن الأسياد قديما ليصلوا إلى هذا الوضع المزري لأنهم ببساطة يعوّلون على غفلة بقية العبيد عن حريتهم الطبيعيّة ليعينوهم على إنزال العقوبة بالعبد الآبق.

وكذا الأمر في الهيكلة البسيطة لتنظيم قبيلة بدائيّة، حياتها غير معقدة إلاّ على المستوى الرمزي فقط. في حالة كهذه تحلّ الرموز محلّ العلاقات الموضوعيّة الماديّة في توجيه نشاط القبيلة رغم أنّها لا تتغافل أبدا عن تلبية حاجاتها المادية الأكثر إلحاحا، توفير الطعام والأمن لأفرادها خاصّة.

في هكذا حالة يكون للتصوّرات الاجتماعيّة دور كبير في تشكيل العلاقات في صلب الجماعة، توزيع الأدوار وتبوّؤ المكانات، وبالتالي في سير الأمور على المستوى الماديّ الحقيقي.

والأمر نفسه ينطبق على العلاقات داخل نمط أسري تقليدي في مجتمع زراعي يعوّل فيه الأفراد على الاقتصاد العائلي. في كلّ هذه الحالات نشهد قيام أنساق اجتماعيّة مغلقة أو شبه مغلقة. الواقع يؤثر في التصورات ثم تتولّى التّصورات التي تحنّطت، رغم ما قد يعتري الواقع من تغيّرات، إعادة استنساخ نفس دورة الإنتاج وتقسيم الثروة الماديّة والرّمزيّة. حكماء القبيلة أو شيخ القبيلة، أي كبير "مثقفيهم"، هم من يرسمون ملامح حياتها ويرشدونها إلى الخيار الأنسب في المواقف الصعبة كقرار الهجرة أوالحرب أوالسلم أو ما شابه ذلك.

يمكن أن نفترض إذن أنّه كلّما كانت بنية العلاقات الاجتماعيّة أكثر فأكثر بساطة كلّما أثرت تلك التصوّرات الاجتماعيّة في نمط تلك العلاقات. خذ مثلا علاقات الزواج بين أهل الحضر وأهل البادية (الريف). إنّ تصورات أهل الحضر ونظرتهم لأهل البادية (أو الريف) جعلتهم إلى وقت قريب يمتنعون عن تزويج بناتهم للشباب الذين هم من أصل ريفي (بدعوى أنّهم من الأعراب) وكلّما تعقدت بنية العلاقات (ظهور أنماط جديدة من تلك العلاقات، كالعلاقات المهنية مثلا) كلّما أخفقت التصورات القديمة (التي لا تتغيّر بصفة سريعة إثر تبدل نمط العلاقات، كالعلاقات المهنيّة مثلا) كلّما أخفقت التّصورات القديمة (التي لا تتغيّر بصفة سريعة إثر تبدل نمط العلاقات الموضوعيّة) في التأثير على مجرى تعقيداتها وتداعياتها القادمة.

إذا ما صحّت هذه الفرضيّة، ونحن نرجّح صحّتها، فإنّه مهما بلغت تصوّرات عامّة النّاس من تثمين لمكانة المثقّف

ودوره في التغيير الاجتماعي والسياسي ومهما اتفقت معها تصورات المثقفين في ذلك فإنّها لن تمنح لهم أدوارا حقيقية وموضوعيّة، يستحقّون لأجلها المكانة المرموقة، في عمليّة التغيّر الاجتماعي والسياسي، وذلك ببساطة أن مجتمعاتنا قد بلغت حداً من التعقيد الذي يباعد باستمرار بين المفكّر به وما يحدث مباعدة عميقة خاصة وأن الحديث عن الخصوصيّة الثقافيّة بمعنى الانغلاق أصبح الآن مجرد وهم.

إنّ الهوّة بين الكلمة والفعل هوّة عميقة جداً ولا يمكن ردمها بمجرّد الأماني والأحلام (28).

وهذا لا يعني أنّه لم يعد للمثقف أي دور بل بالعكس من ذلك تماما، أصبح للمثقف اليوم دور متميّز جداً خاصة بعد حصول تلك الثورة في وعي الإنسان المتمثّلة في انفصال تصوّراته عن ممارساته، أي قدرته على أخذ مسافة عمّا يقوم به ليفهمه وينظر في مدى معقوليته أو عقلانيته ومن ثمة تعديل المسار عند اللّزوم. وهذا أمر لم يكن يقدر الأفراد على القيام به في المجتمعات التقليديّة لأنّهم ببساطة لا يفكّرون في ما يفعلون وإنّما يسلكون وفق العادات والتقاليد التي وجدوها حاضرة أمامهم. غير أن انفصال التصوّر عن الممارسة خلق تقسيما جديدا للعمل نتج عنه ظهور شريحة المخطّطين والمهندسين والمنظرين، ولكن استقلال فئة من النّاس بهذه الأدوار التّصوريّة لا يعني سيطرتهم على كامل الدّورة تصوّر - ممارسة، بل فتح لهم فقط إمكانيّة الإسهام فيها من خلال ما يقترحونه من تصوّرات وأفكار ومناظير ونماذج. أمّا قرار التطبيق الفعلي فهو للمقاول أو السياسي أو صاحب المشروع أيّاً كان نوعه. بل إنّ الأمر أعقد من هذا بكثير. فحتّى في صورة محاولة تطبيق النموذج فليس من المؤكّد دائما بلوغه الأهداف التي رسمت له. وكما ينطبق هذا على نماذج المشروعات الصناعيّة أو الإقتصاديّة فإنّه ينطبق تماما بل وبدرجة أرفع على المجال السياسي والحضاري بوجه عامّ. فأمثلة الإخفاق في تطبيق النظريات والإيديولوجيات باتت شائعة ومعروفة وعديدة. ولكن هذا لا يمنع على كلّ حال من القيام بالمحاولات. ماهو مطلوب من المثقفين فقط هو أن ينسبّوا أفكارهم وأن يخصّصوا حيّزا كبيرا من جهدهم النّظري للاشتغال على تلك الأفكار ونقدها ومراجعتها وتطويرها وتعديلها في عمليّة دائمة لا تنقطع عدم انقطاع الحياة نفسها عن الخلق والإبداع والتنويع والالتفاف حول العقبات للمضي قدما في تطوّرها الخلاّق. وبصفة عامّة، وكما دعا إلى ذلك أحد فلاسفة البلاد : "فلنتقاسم العمل : ليكن للأحزاب وللنّخب السياسيّة تدبير العاجل وإدارة الشأن الظرفي، وليبق الآجل والشأن البنيوي للفكر المبدع في المؤسسات الوسطى [الجامعات ومراكز البحوث والدّراسات...] التي تتجاوز السياسيّ بأبعادها القيميهة الخاصّة بالإنسان عامّة [... تلك القيم] التي ليست السياسيّة بالقياس إليها إلاّ مجرّد وسيلة للبلوغ إلى الممكن منها في وجود الإنسان الدنيوي النسبي" (29).

وفي الأخير، نؤكّد من جديد على ضرورة توسيع المثقف لرصيده من الكلمات. الأفعال بإسهامه في تأثيث عالم الأشياء الوسيطة بين القول والفعل مثل مختلف آليات المشاركة الديمقراطيّة في صنع القرار عبر مؤسسات المجتمع المدني التي عليه الإسهام في بنائها وتقوية تفويضيتها وفعاليتها التفاوضية، لا بوصفه مثقفا فحسب بل بكلّ وجوه الفعل الإجتماعي المتاحة له، فما الفصل بين مختلف أدوار الفرد إلا فصل منهجي، أما في الواقع فلا يوجد إلا كائن شديد التعقيد ينطوي على قدر كبير من المتراشحات Interfacesتحيل إلى مختلف الأدوار التي يضطلع بها. وبطبيعة الحال لا يتعلق الأمر هنا بمجرد نموذج ميكانيكي أو تبادلي - معلوماتي فالواقع يشتمل على كل أنواع العطالة Inertiesوردود الأفعال والصراعات وهذا ما يحيل إلى سجلات من أنواع أخرى سوسيولوجيّة وتداوليّة وسياسيّة وغيرها...

الإحالات :

1ـ أعلن ريجيس دوبريه ذلك في الحوار الذي أجراه مع جان زيغلر، "كي لا نستسلم"، ذكره علي حرب في كتابه "أوهام النخبة"، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء/ بيروت، 1998، ص.40.

2ـ المرجوع المذكور آنفا. ص 14.

3ـ بلقريز، عبد الاله، نهاية الدّاعية، الممكن والممتنع في أدوار المثقفين، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء/ بيروت، 2000.

4ـ ذكره فؤاد زكرياء في "الوضوح والغموض في الكتابة"، مجلة الفلسفة والعصر، عدد 1، أكتوبر 1999، ص.13.

5ـ حرب، علي، العالم ومأزقه، منطق الصدام ولغة التداول، المركز الثقافي العربي، الدارر البيضاء/بيروت، 2002.

6. انظر، الجليدي، مصدّق، "تقسينوميّة المثقفين"، الحياة الثقافيّة، عدد 147، سبتمبر 2003.

7. حرب، علي، المصدر السابق، ص.14. 8. المصدر السابق، ص.98 9. المصدر السابق، ص. 99

10. المصدر السابق ، ص 104 11. المصدر السابق، ص. 108 12. المصدر السابق، ص.111

13. المصدر السابق، ص. 121 14. المصدر السابق، ص. 125 15. المصدر السابق ص. 142

16. بلقريز، عبد الإله، مصدر سبق ذكره، ص. 83.

17-Austine.J.L., Quand dire c'est faire (How to do things with words), Paris. le seuil.1970.

18. ذكرنا ذلك في مقالنا :" الكلمات والأشياء والأفعال، أو المثقف لم يمت"، أعلنت مجلة الحياة الثقافيّة اعتزامها نشره في وقت قريب لاحق.

19- Gramsci,A, Quaderni del carcere,traduit de l'Italien par Rober Paris sous le titre de "cahiers de prison", Gallimad, 1983. Le present extrait est tire du tome 3(C3.p.309).

20-Ralph Linton, le fondement culturel de la personnalite, traduit par Andre Lyotard, Paris. Dunod,1977,p71.

21 - ر.بودون وف. بوريكو، المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ترجمة د. سليم حدّاد، ط 1، بيروت، ديوان المطبوعات الجامعيّة.المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، 1986.

22-Edward Said, Des intellectuels et du Pouvoir, le Seuil, 1998

23- Voir par exemple. Jackobson, L.et Rosental,R., Pygmalion a l'ecole, Ed. Casterman,1971ou voir encore,Rynal,F.Et Rieunier, A.,Pedagogie: Dictionnaire des concepts cles, ESF, Paris, P.44-45.

24. انظر مثلا، ساسي، نور الدين، "التّصورات الاجتماعيّة ودورها في الموقف التعليمي"، المجلة العربيّة للتربية، المجلّد 16، العدد1، يونيو 1996، ص 158،178.

25. نقلا عن ساسي، المصدر المذكور آنفا. 26. انظر ساسي، مصدر سبق ذكره أو انظر كذلك:

Pierrchmbert,B.et al,"Image de soi et echec scolaire", Bulletin de Pychologie,n 384,pp333-345.

27 - المرزوقي، أبو يعرب، شروط نهضة العرب والمسلمين، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، 2001، ص 192.

28 - ولا أدلّ على ضعف المثقف وهشاشة وضعه، كمصدر ومعالج مغاير للمعلومة ما يلقاه في شتّى أنحاء العالم من صعوبات في ممارسة هذا الدّور، ولذا فقد ظهر ما يمكن تسميته بالمثقف المترحّل. وهذا المثقف، تنقلاته في بلاد الله الواسعة ترسم خطوطها جغرافيّة المعنى التي تحلّ بها نصوصه وأعماله. يضطرّ إلى تحزيم حقائبه أو تغيير وجهته كلّما حلّ نصّه خارج حدود ماهو مسموح به في هذا البلد أو ذاك. هذا إذا كانت لديه إمكانية السّفر وإلاّ فهو المغبون المجنون. وهو ما لا يصدق فقط على مثقفي أغلب البلدان العربيّة كالفقيد عبدالرّحمان منيف أو محمود درويش، وإنّما كذلك على كلّ مثقفي العالم الأحرار من جاك دريدا الذي أطرد من موسكو لدى زيارته لها...إلى الفنانة التشكيلية السويسرية إليان التي اعتقلتها القوات الاسرائيليّة في المطار لدى زيارتها مؤخّرا إلى فلسطين وأجبرتها على العودة من حيث أتت، مرورا بطارق علي المثقف الباكستاني صاحب كتاب "صدام الأصوليات : الحملات الصليبيّة والجهاد والحداثة" (2002) وعضو محكمة جرائم الحرب (التي شكلها الفيلسوف "برتراند راسل")والذي أوقف بألمانيا ثمّ تركوه يكمل رحلته عندما علموا بعلاقته الودية مع عمدة ميونيخ...الخ. كلّ هذا وأمثاله دفع البرلمان الدّولي للكتاب إلى "إنشاء شبكة مدن في مختلف أنحاء العالم، اسمها مدن الحماية، ويتم ذلك بواسطة الاتفاق مع البلديات وهيئات ثقافية في تلك المدن على تخصيص مأوى للأدباء المضطهدين في أوطانهم، ليس مأوى للسكن فقط وإنما يتم منح راتب يكفل حياة إنسانيّة للأدباء المهددين، وبالطبع لا تتم استضافة أي مدّع، إنّما يتمّ استطلاع أحوال كل أديب يتقدم طلبا للحماية وبعد التأكد تتمّ استضافته في إحدى المدن الأربع والعشرين التي تنتشر الآن في القارة الأوروبيّة وأمريكا اللاتينيّة وأفريقيا وآسيا، طبعا لا توجد بينها مدينة عربيّة واحدة" انظر، جمال الغيطاني، "ذلك التواصل" أخبار الأدب، 2 مايو، 2004، ص.3 وانظر حواره مع كريستيان سالمون في نفس الصّحيفة).

ويزداد الوضع تعقّدا في ظلّ العولمة الحالية التي تضرب حصارا لا مثيل له على الفكر الحرّ بالمعنى الذي يغيض معتنقي الليبرالية المتوحشة والصهيونية. إنّ كلّ انحراف عن معايير الفهم الحر بإطلاق يفرز حالة وعي في نفس درجة ومستوى ذلك الانحراف، يتقمّصها مثقفون وطنيون، إذا كان مستوى الانحراف وطنيا، وقوميّون إذا كان قوميّا وكونيون إذا كان كونيا، وكل مستوى يدمج الذي يسبقه فالوطني يدمج الجهوي وهو بدوره يندمج في القومي والقومي يندمج في الكوني. لا مناص إذن من ظهور المثقف الكوني، لا بالمعنى الذي تستوجبه طبيعة الفكر ذاتها فحسب بل كذلك بالمعنى الذي يتّصل بعولمة القضايا والتحديات والانتهاكات للقيم الإنسانيّة والحقوق الأساسيّة للأفراد والشعوب. أن تكون مثقّفا اليوم هو أن تكون كونيّا أو لا تكون ، بتعالي الفكر و"ماديّة" الواقع معا اللّذين يتحدّان في تعال متحايث أو تحايثيّة متعالية.

هل يتعلّق الأمر هنا بمثقف عضري؟ لا بل بالأحرى بمثقف ما بين عضوي Inter-organique.

29 - المرزوقي، أبو يعرب، آفاق النهضة العربيّة ومستقبل الإنسان في مهبّ العولمة، دار الطليعة، بيروت، 1999، ص. 16

المركز والهامش أو الخاصة والعامة من خلال كتاب "الأذكياء" لابن الجوزي (510 ـ 597)

مزار بن حسن

إن مسألة تقسيم المجتمع إلى فئة المركز وفئة الهامش وثيقة الصلّة بمفهوم "القيمة" عند الإنسان القديم، فالعالم كلّه والموجودات من حوله كلها مقسّمة عنده الى قسمين: ما له قيمة وما لا قيمة له. لذلك فإن ثنائيّة المركز والهامش طبيعيّة في تاريخ الفكر البشري ليست بمعزل عن تلك الثنائيّات القديمة المعروفة (فضيلة ورذيلة/ خير وشر/ جوهر وعرض...) بل هي استتباع لها ونتيجة لازمة من نتائجها.

ولا تعتبر الثقافة العربيّة القديمة استثناء لكلّ ذلك، فهي بدورها تقسّم المجتمع الى مركز وهامش والثقافة الى مركزيّة وأخرى هامشيّة، وتجعل العلاقة بينهما علاقة الأصل بالفرع والمتبوع بالتابع. فما طبيعة هذه العلاقة؟ وما هي مقاييس التصنيف بين المركزي والهامشي؟ وهل هما في صراع متبادل أم في لقاء دائم وجدل مستمرّ؟

سنعتمد في دراستنا على نماذج من كتاب "الأذكياء" لأبي الفرج بن الجوزي باعتباره قد كتب في القرن السادس للهجرة، أي في فترة ترسّخت فيها مؤسسات الدولة الإسلاميّة واستقرّت فيها معالم الثقافة السائدة وأصبح التمييز واضحا وصريحا بين ثقافة رسميّة للأمة وأخرى هامشيّة غير رسميّة.

1. تحديد المصطلحات :

الهامش والمركز مصطلحان لا نكاد نجد لهما أثرا في الكتابات القديمة إلا في سياق الحديث عن ورق الكتابة، فالصفحة فيها مركز وهامش، أي مكان للكتابة وآخر للملاحظات الجانبية المتعلقة بما يكتب.

يقول محمود المصفار " وفي لفظ الهامشي مولدًا ومحدثا ما يدلّ على الجانبيّة كطرّة الورقة بالنسبة الى صفحتها، وعلى محيط الدائرة بالقياس الى مركزها(1).

لكنّ هذين المصطلحين نجد لهما نظيرين آخرين مستعملين في الكتابة القديمة وهما مصطلحا الخاصة والعامة (أو الخاص والعام)(2).

فالمركز يعني خواصّ الناس ويحمل مفاهيم القرب والصفوة والتفوّق والتنزيه والسلطة وامتلاك الحقائق والأسرار الخفيّة والقلّة مع القيمة والنفاسة والنظام والصرامة والجديّة...الخ. لذلك فالمنتسبون الى المركز هم الأنبياء والحكماء من الأمم السالفة، وهم الصحابة والخلفاء والوزراء والسلاطين والأمراء والقضاة والفقهاء والعلماء والعبّاد والزّهاد...الخ.

أمّا الهامش فهو عامّة النّاس، وهو الفوضى واللهو والمجون والنقص والضعف والشذوذ والكثرة مع قلّة الجدوى والجهل وانعدام الرأى... ونجد فيه اللّص والمحتال والماجن والخليع والمخنّث والطفيلي والأعرج والأعور والأعمى والقصير والعبد والجارية والمرأة والصبيّ واليهودي والذمّي والأعرابي ... الخ.

2. مقاييس التصنيف :

هي مقاييس كثيرة يصعب حصرها، لكن أهمّها العلم والدين والسلطة السياسيّة والسلامة أوالقوّة الجسديّة

والسنّ والتقدّم أوالتأخّر في الزّمن والجنس والعنصر والحريّة في مقابل العبوديّة... الخ.

على أن M-A-J Beg يركّز على معيار واحد من معايير التصنيف بين المركز في مقابل الهامش (أو الخاصة في مقابل العامة) وهو معيار الأهليّة وعدم الأهليّة أو الكفاءة وعدم الكفاءة أو الرّشد والقصور.(3).

كما نلمس من خلال ظاهرة الأعرابيّ أو البدويّ في المدينة في كتاب"الأذكياء" أو في غيره من كتب النوادر والأخبار توجّها نحو استخدام معيار الانتماء الى الحضر في مقابل الانتماء الى الرّيف، فالأعرابي على خلاف الحضريّ هو من العامة، ولفظة " العامة" ربّما تكون أتت لتعوّض لفظة "الأعراب" التي استخدمت في بدايات التاريخ الإسلامي "الأعراب أشدّ كفرا ونفاقا وأجدر ألا يعلموا حدود ما أنزل الله على رسوله"(4).

فالانتقال من طور البداوة الى طور الحضارة استلزم تغيير لفظة "الأعراب" بلفظة " العامة" لتشمل بذلك أهل البادية وأهل المدينة على حدّ السواء، أو بعبارة أخرى حتى لا يصبح كلّ من يسكن المدينة من أهل الخاصة(5).

وفي كتاب " الأذكياء" يقسّم ابن الجوزي الأذكياء الى فئة مركزيّة وفئة هامشيّة ويرتّبهم ترتيبا هرميّا تفاضليّا، وهو على علم تام بأن الذكاء ملكة موجودة لدى الفئتين جميعا، وقد يغلب ذكاء الهامشيين من العامة ذكاء أهل الخاصة فيتفوقون عليهم ويفطنون لما لا يفطن الآخرون إليه (6). لذلك فإن مقياس التصنيف هنا ليس الذكاء وإنّما هو الغاية من وراء هذا الذكاء (7).

فأهل الخاصّة يستخدمونه للحكمة والاعتبار، أما العامة فللهزل واللهو، الأوّل لقضاء حاجات الناس ومساعدتهم بما هو خير لهم والثاني لقضاء حاجات ذاتيّة دنيويّة عابرة. إن ذكاء المركز يؤسس القيم الخالدة، أما ذكاء الهامش فهو لا يؤسس قيما، أو لنقل يؤسس قيما ظرفيّة حينيّة تزول بزوال أسبابها.

وتجدر الملاحظة إضافة الى كلّ هذا أن مقاييس التفاضل ترتبط بالزمان والمكان، فالظروف الموضوعيّة التي يمر بها مجتمع من المجتمعات، والمتغيّرات الاقتصاديّة المعقدّة التي تعصف به في مكان ما وفي فترة من فترات تاريخية تساهم لا شكّ في إعادة النّظر المتجدّدة في تلك المقاييس وبالتالي في إعادة التصنيف على أسس جديدة ومختلفة(8).

لكنّ هذا التصنيف، هل هو مجرّد تصنيف نظريّ أم أنه يخفي داخله صراعا مستمراً بين طرفين متقابلين ؟.

3. صراع المركز والهامش أو علاقة الغالب بالمغلوب:

أ- إبراهيم وإسماعيل وكلمة السرّ:

يروي ابن الجوزي في بداية كتابه حكاية إبراهيم النبي الذي ذهب إلى إبنه إسماعيل فلم يجده، فطلب من زوجة إبنه أن تقول له : غيّر عتبة بابك،" فلمّا جاء أخبرته فقال : ذاك أبي وقد أمرني أن أفارقك : الحقي بأهلك" (9) لم يتمكّن ابراهيم من رؤية ابنه ليكلّمه ويوصل إليه الرسالة، فاضطرّ إلى أن يرسلها عن طريق زوجته، فتمّ بذلك الحوار والتّواصل بين الأب وابنه، وتحقق الفهم بينهما دون أن تفهم زوجة الإبن رغم أنها حاملة الرسالة.

إنّ الكناية التي استخدمها إبراهيم هي بمثابة غطاء يخفي سرّاً يعلمه هو وابنه ولا تعلمه المرأة، إنّها نظام دلاليّ ضيّق وخصوصيّ لا يقدر أيّ كان على أن يفكّ رموزه ويحلّ شفرته، إنّها كلمة السرّ التي يعرفها المركز ويجهلها الهامش، والتي تجمع بين عناصر المجموعة الضيّقة وتؤلّف بينهم وتمكّنهم من الدّخول الى عالمهم الذي يحوي الكنوز الثمينة ومعادن الجوهر والحقائق الخفيّة التي هي ملك لهم ولا يحقّ لأيّ كان من خارج ذلك العالم أن يطّلع عليها ويشاركهم فيها. فعالم المركز إذن أو عالم الخاصة هو عالم مغلق وسريّ ولا يجرؤ أحد على دخوله إلا من ينتمي إليه.

ب ـ الحيلة سلاح الضعفاء :

ينتقل ابن الجوزيّ في الباب الحادي والعشرين من كتابه " أخبار من غلب من العوام بذكائه كبار الرؤساء " وهي الحالة الوحيدة تقريبا التي تقرّ فيها ثقافة المركز بغلبة الهامشيين عليها، مما يثبت نظريّة الصراع بين الطرفين، مثال ذلك ما رواه ابن الجوزيّ عن "المغيرة ابن شعبة" إذ يقول : "ما خدعني قطّ غير غلام من بني الحارث، فقال : أيّها الأمير إنّه لا خير لك فيها، فقلت : ولم؟ قال : رأيت رجلا يقبلّها، فأقمت أياما ثمّ بلغني أن الفتى تزوّج بها، فأسرعت إليه،

فقلت : ألم تعلمني أنك رأيت رجلا يقبلها؟

قال : بلى، رأيت أباها يقبلّها. فإذا ذكرت الفتى وما صنع غمّني ذلك"(10).

إنّ التّركيب : ما خدعني قطّ غير كذا ... متكرّر في هذا الباب كقول "الجاحظ" مثلا: " ما غلبني أحد قط إلاّ رجل وامرأة" (11) أو كقول " الصاحب بن عباد " : " ما أخجلني غير ثلاثة..." (12).

وهي كلها تراكيب حصر تجعل مسألة غلبة الهامش على المركز مجرّد استثناء عابر من حياة حافلة بالأحداث والإنتصارات تماما كما تجعل الذكاء والحيلة عند العامي مجرّد بحث يائس عن سلاح بديل للتغلّب على المركز الذي هو أقوى منه في الحقيقة، ممّا يدفعنا إلى فكرة التعويض النفسي، أي أنّ التحيلّ هو بشكل ما تعويض نفسي لحالة دونيّة تشعر بها العامة، هي مرارة الهزيمة في معركة غير متكافئة.

ج-عقلاء المجانين وتشويش الأنساق المعرفية : (13)

لا يخشى مجنون الرّصافي الذي تحدّث عنه ابن الجوزي في الباب الثلاثين من أن يقف يوم الجمعة عريانا أمام المسجد، ولمّا سأله أحدهم "لم لا تدخل الجامع وتتوارى وتصلّي؟" أجابه :

"يقولون زرنا واقض واجب حقنا
وقد أسقطت حالي حقوقهم عنّي
إذا هم رأوا حالي ولم يأنفوا لها
ولم يأنفوا منها أنفت لهم منّي " (14)

إنّ الحكمة إذا كانت من أفواه المجانين فهي لا تخفي شيئا بل تصبح مرآة "اللاوعي الجماعي" (15) تعبّر عنه دون خشية من العقاب بما أنّ المجنون قد رفع عنه القلم وخرج عن مجال التكليف، أمّا حكمة الخاصّة من العقلاء (غير المجانين) فهي نظام قمع متستر يقوم على الإخفاء والإضمار ويستخدم الكنايات والتوريات وسائر أشكال الأقنعة ليخفي أدوات قمعه ويسترها بستار مقدّس. فالخاصة تكرّس النظام وتطمح إلى ضمان ديمومته واستمراريته، والمجنون من العامة يرجعه إلى عمائه الأوّل إلى الفوضى الأولى " فوضى البدايات" (Chaos) في صفائها ونقائها وحيويتها التي تتعصى على التنظيم والتنسيق وتفلت من محاولات التسوير والتكميم والحجب (16).

فقانون الصراع الذي يحكم هذه العلاقة الثنائية يقتضي من الطرف المركزي أن يكون مهمّشا ومقصيا ومن الطرف الهامشي أن يردّ على ذلك " بالتشويش" تشويش الأنساق المعرفية التي تدّعي الصلابة والثبات والحزم وتمنعنا من "العودة إلى الطبيعة" إلى "القلم الأصمّ" إلى الداخل غير المرئي للحريّة... بغية الالتحاق بالأصل الأعمى للعمل في ظلامه أو ليله" واكتشاف "القوّة الهاجعة فيه" النائمة في "نيجاتيف" الصورة قبل أن تتشكل في صرامة النّظام ووقار الشكل (17). لكن، إذا أمكن اجتماع العقل مع الجنون أو "التهميش" مع "التشويش" في شخص واحد أو فئة من الناس (عقلاء المجانين) أفلا يعني ذلك إمكانيّة اجتماع الثقافتين المختلفتين : ثقافة المركز وثقافة الهامش وبالتالي إمكانيّة قيام حوار بينهما؟.

4. حوار الخاصة والعامة، اعتراف متبادل أم التباس طارئ؟ حكاية " اللّص المتفقه" نموذجا :

اللص المتفقّه هو ذلك اللص الذي يجادل ويناظر ضحيته فيأمره أولا بأن يمدّه بثيابه فيقول له : " وما يدعوني إلى خلع ثيابي؟ قال : أنا أولى بها منك...قال: فتعرّيني وتبدي عورتي؟ قال : لا بأس بذلك، قد روينا عن مالك أنّه قال : لا بأس للرجل أن يغتسل عريان، قلت : فليلقني الناس فيرون عورتي قال : لو كان الناس يرونك في هذه الطريق ما عرضت لك فيها ، ولمّا عرض عليه أن يخلع ثيابه بعيدا رفض، فقال له : أحلف لك، فأجابه : إنّا روينا عن مالك أنّه قال : لا تلتزم الأيمان التي يحلف بها اللصوص ثم عرض عليه أن يرسل إليه الثياب ففكّر قليلا ثم قال : تصفّحت أمر اللصوص من عهد رسول الله صلى الله عليه وسلّم إلى وقتنا هذا فلم أجد لصّا أخذ نسيئه، وأكره أن أبتدع في الإسلام بدعة يكون عليّ وزرها ووزر من عمل بها بعدي إلى يوم القيامة. ثمّ خلع ثيابه وأعطاها له" (18).

يقوم هذا الخبر ظاهريا على حالة صراع بين طرفين : التاجر من الخاصّة واللّص من العامّة (19)، فهي عمليّة سطو وقطع للطريق يبدو فيها اللص معتديا والتاجر مقاوما، فاللص في حالة انتقام واضحة تدلّ عليها عبارة "أنا أولى بها منك"، التي نفهم منها رغبة في تصفية حساب قديم بينهما أي بين الخاصة والعامة.

فالعدوان الذي مارسه اللص هو عنف مضاد يردّ به

على عنف سابق وعلى نظام القمع المنظّم الذي تحدّثنا عنه آنفا والذي يمارسه خاصّة المجتمع على المهمّشين من العامة. والأهمّ من كلّ ذلك أنّ هذا اللص يتمسّك بشرعيّة فعله ويجهد في تبريره بكلّ ما أوتي من وسائل، وذلك من خلال الحوار الذي دار بينه وبين الرّجل وحرصه على أن يكون فعله مدعّما بحجج كلاميّة ومنطقيّة متماسكة نسبيّا. لكن ما نوع الشرعيّة التي يستند إليها؟ إنّها شرعيّة فقهيّة ولا شك، وبالتحديد فهي شرعيّة الفقه المالكي من أهل السنة والجماعة(20).

إنّ ثقافة المركز (الخاصة) حاضرة في الذهنيّة العامّة الهامشيّة بل مستأثرة بها حتى أن الهامشي يتبنّاها ويسلم بشرعيتها ويجهد نفسه في الإحتجاج بها، فاللص في هذه الحكاية يستخدم مصطلحات الفقه المالكي ليزجّ بنفسه في عمليّة تحليل وتحريم تتعارض مع المقام الذي هو فيه باعتباره لصا، فهو إذن متشبّع بالثقافة الرسميّة ثقافة السنة والجماعة قابل لها مقبل عليها مقتنع بما تقتضيه أحكامها وتشريعاتها لا تثير في نفسه أيّ قلق أو مساءلة. فالمركز إذن مترسّخ في الهامش ضارب بجذوره فيه لا يفارقه حيثما حلّ حتى لو كان ذلك في حالة صراع ظاهر بينهما.

لكن هل يعني هذا تعايشا و حوارا؟

إنّ فكرة التعايش أو حاجة الأوّل إلى الثاني والثاني إلى الأوّل نجدها بوضوح في الكتابات القديمة، يقول الجاحظ مثلا في كتاب " التاج في أخلاق الملوك" : فإنا قد نرى الملك يحتاج إلى الوضيع للهوه كما يحتاج إلى الشجاع لبأسه، ويحتاج إلى المضحك لحكايته كما يحتاج إلى الناسك لعظته ويحتاج إلى الهزل كما يحتاج إلى أهل الجدّ والعقل"(21).

ويعلّق "عبد الفتاح كيليطو" على فكرة الحاجة المتبادلة قائلا (بشيء من التفاؤل): يمكن للجدّ والهزل، النظام والفوضى، أن تتجسّد في شخصين مختلفين أو تتعايش في فرد واحد، وفي الحالتين معا يحفر تعاقب المبدأين فاصلا عميقا بين سلوكين ويطرح صيغة حوارية للكينونة في العالم" (22).

إنّ استخدام المصطلحات الفقهيّة الرسمية في عمليّة سطو لا نعتقد أنّه يخفي صراعا أو حوارا بداخله، كما لا يمكن أن يكون بأي نحو من الأنحاء تشريعا للسرقة وحثا على تجاوز الحدود ولا معارضة أو محاولة تجاوزيّة تعصف بمؤسسة الفقه السنّي وتهدّد كيانها. إنّ ما حدث في هذه الحكاية لا يعدو أن يكون عمليّة تخيليّة أو وقفة للاستراحة يشترك فيها الخاص مع العاميّ ويتفقان فيها على الخروج عن المعايير المشتركة بينهما لحظة قصيرة من الزمن سرعان ما يعودان بعدها كلّ إلى حال سبيله.

تلك اللحظة القصيرة إذن هي بمثابة عدول مؤقت عن المعايير، أي أنّه لا يطمح إلى أن يكون عدولا متواصلا، أي لا يخطّط ليؤسس في الأثناء معيارا جديدا، بل يزيد المعيار القديم رسوخا وثباتا ويمنحه شحنة جديدة من التبريرات والتشريعات لا تكسبه إلا قوّة ومنعة وبالتالي فهي تحكم الفصل بين العالمين المتباعدين : عالم الجدّ وعالم الفوضى، عالم الخاصة وعالم العامة.

يقول " ابن الجوزي" في كتاب "الحمقى والمغفّلين" متحدّثا عن هذه الفئة من الناس" إنّ العاقل إذا سمع أخبارهم عرف قدر ما وهب له ممّا حرموه، فحثّه ذلك على الشكر(23). "فالتقاء بين الخاصة والعامة إنّما هو تقارب متعمّد للتأكيد على حتميّة التباعد.

5. نتائج البحث :

أ- هل نحن إزاء صراع طبقي؟

نجد فكرة الصراع الطبقي لدى الأستاذ "محمود طرشونة" في مقال له بعنوان "الهامشيون في ألفة ليلة ولية" إذ يقول معرّفا الهامشي : " هو الذي يعيش على هامش المجتمع المنتج، فهو عالة عليه لا يساهم في عمليّة الإنتاج لكنّه يستثمرها بطرق غير شرعيّة كالاحتيال والسرقة والسّطو، وهو لا يرى في ذلك عيبا، بل يعتبره حقّا مشروعا لأنّ المجتمع في نظره ظالم (...) فهذا الصنّف من الناس إذن يضمّ الشطّار والعيارين والمكدّين والطّفيليين والمتشرّدين ولصوص النهار وسرّاق الليل..." (24) ويتّضح من خلال كلامه أنّه ينظر إلى فكرة الهامشي من ناحية الصّعلكة واللّصوصيّة باعتبارها ظاهرة اجتماعيّة مرتبطة بضلع المجتمع ، وهي نظرة ضيّقة بلا شك. ذلك أنّ الهامش يضمّ الى جانب الفقراء واللّصوص والمحرومين ماديّا عناصر أخرى كالمرأة مثلا في مقابل الرجل، أو الصبي في مقابل الكهل، أو المخنّث أو من له عاهة بدنيّة.

وكل هؤلاء لا يقبلون التصنيف ضمن الطبقات لأنّهم ينتمون إلى طبقات مختلفة(25) ممّا يقرّبنا أكثر من تبنّي فكرة "الأهليّة وعدم الأهليّة" باعتبارها مقياسا أساسيا للتمييز بين الخاصة والعامة.

ب - هل يمكن الحديث عن ثقافة للعامة تكون بديلا من ثقافة الخاصة ؟

نعتقد أنّ الحديث عن الهامشيين في العصور الكلاسيكيّة لا يمكن أن يتخطّى حدود الظاهرة الإجتماعيّة التي تكون جديرة بالدراسة، لكنّها لا يمكن أن ترقى الى مستوى تكوين ثقافة خاصّة بها تدخل في صراع مع الثقافة الرسميّة المركزيّة وتكون بديلا منها، إنها لا تتعدّى مجرّد ردّ فعل. يقول الأستاذ "حمادي صمّود": "لا مناص أن نلفت النظر الى أنّ ثقافة الهامشي ليست بالضرورة ثقافة المهمّشين اجتماعياً وأنّ الأدب الذي يكفل الهامش ويفصح عنه ليس أدبا في كلّ الأحوال متحفّزا ينازع المركز ويخاصمه ويؤسس لبلاغة بديلة (...) بينما لو تدبّرنا الأمر لوجدنا أنّها في جوهرها تثبيت للثقافة الرسميّة وترسيخ لأساليبها وأنماط تفكيرها"(26).

ج - هل الهامشي يعني الاختلاف؟

إنّ مفهوم الاختلاف هو مفهوم حديث مرتبط بثقافة المجتمعات الليبراليّة الحديثة، وهو ينطلق من فكرة الحريّة الفرديّة أو حريّة الذات في اختيار طريقة عيشها على نحو يختلف عن الجماعة ويتميّز عنها ولا مجال للحديث بالطبع عن الفرد والفرديّة في المجتمعات الكلاسيكيّة.

د - حضور ابن الجوزي في هذا الكتاب :

قد يبدو لنا ابن الجوزي في هذا الكاتب مجرّد ناقل للأخبار لا يبدي رأيه فيها، لكنّ "التقسيم الهرمي" الذي بوّب به كتابه يؤكّد لنا أنّه حاضر في كلّ لحظة أي أنّه يسلّم ضمنياً بفكرة التقسيم وما ينتج عنها من تفضيل الخاص على العامي وتكريس مفهوم التفوق الحتمي وما يتبعه من تبعيّة ووصاية. إنّ إيراد ابن الجوزي لأخبار عقلاء المجانين مثلا أو "من غلب من العوام كبار الرؤساء" لا يضمر اتّجاها "انتصاريّا" لفئة العامة، ولا يمكن أن يرقى الى مستوى "دفاعي" "تبريري" كما نجد ذلك واضحا مثلا في كتابات الجاحظ (27)، بل بالعكس من ذلك فإنّنا نرى أنّ الخاصة ممثلة في شخص "ابن الجوزي" في هذا الكتاب لا تتحدث عن العامة إلا لترى نفسها فيها وهو ما يذكّرنا بحكايات أهل السلطة القدامى كالحجّاج بن يوسف وهارون الرشيد وغيرهما، عندما كانوا يخرجون إلى الشارع متنكّرين فيسألون الناس عن آرائهم فيهم ويجدون في ذلك لذّة ومتعة أو قل فخرا وقوّة واعتدادا بالذات.

الإحالات :

1- مقال : "الهامشيون المهمّشون في الرواية المغاربيّة" ضمن كتاب "القطاع الهامشي في السرد العربي" دار البيروني للنشر. د ت صفاقس ص 184.

2- انظر مقال Kassa wa Al Amma لـM.A.G في (1978) nouvelle edition وEncyclopedie de l'Islaam

3- المرجع نفسه : وهو لم يصرّح بهذا المعيار بوضوح لكنّه يفهم ضمنيّاً من خلال كلامه تماما كما يفهم منه أيضا نزعة إلى مفهوم "البطانة السياسية أو الحاشية الذي يقترب من مفهوم الخاصة".

4- التوبة ص 97

5- نجد فكرة الإنتقال من البداوة الى الحضارة لدى "عبد الفتاح كيليطو" في كتابه "المقامات" السرد والأنساق الثقافيّة" تر : عبد الكبير الشرقاوي - دار طوبقال للنشر ط 2/ 2001 الدار البيضاء، حيث يقول متحدثا عن الساساني المكدّي الذي يعتبر ظاهرة مدنية "الساساني هو بمعنى ما بعث مديني لصعلوك الصحراء" ص 50.

6- انظر الباب الحادي والعشرين مثلا

7- للاطّلاع على المقاييس العلمية الحديثة للذكاء. انظر : جميل صليبا: "علم النفس" دار الكتاب اللبناني، بيروت ط 2/ 1984 ص 632.

8- تعرّض الأستاذ "محمود طرشونة" الى هذه الفكرة في مقدّمة كتابه : "Les marginaux dans les recits picaresques arabes et espagnols" (ed : 1982) : حيث يقول :

"Le phénomene prend de l'ampleur en fonction de l'acuité des conflits sociaux et c'est l'ideologie dominante qui prend soin de marginaliser deliberement tous ceux qui contestent l'ordre établi et l'echelle des valeurs ancestrales" P15.

9- كتاب الأذكياء لابن الجوزي : تحقيق محمد مرسي الخولي- مطابع الأهرام التجارية 1970 : الباب الخامس ص 15.

10ـ المصدر ذاته ص 102 11ـ المصدر ذاته ص 145 12ـ المصدر ذاته ص 147

13ـ العبارة استخدمها "عبد الفتاح كيليطو" في سياق الحديث عن الحلاق المجنون في المقامة الحلوانية. انظر كتابه السابق الذكر ص 40.

14ـ كتاب الأذكياء لإبن الجوزي: الباب الثالاثون: عقلاء المجانين. 15ـ هو مصطلح خاص بعلم النفس "كارل يونغ".

16ـ للتوسّع في هذه النقطة بالذات (نظام/ حيويّة) يمكن الاستئناس بما توصّل إليه H.Bergson في كتابيه "Le Rire الضحك" Les Deux sources" de la religion et de la morale منبعا الأخلاق والدين"

يقول مثلا في الكتاب الثاني:

"Une Societe humaine est un ensemble d'êtres libres. Les obligations qu'elle impose et qui lui permettent de subsister introduisant en elle une regularité qui a simplement de l'analogie avec l'ordre inflexible des phenomenes de la vie" CERES PRODUCTIONS Tunis 1993p:7

17ـ هي مصطلحات J.Derrida في مقاله "القوة والدلالة" في كتابه "الكتابة والإختلاف" وهو يستخدمها في سياق الحديث عن مفهوم "القوة" الذي تهمله الدراسات النقدية البنيوية، رغم أنّه يشكّل اللحظة الحاسمة في عملية الإبداع. يقول J.Derrida عن هذه "القوة" الضائعة"... العدم أو اللاشيء لا يشكّل بذاته موضوعا وإنّما الطريقة التي بها يحدّد هذا العدم نفسه فيما هو يضيع. إنّه العبور إلى تحديدالعمل وتعيّنه كقناع للأصل أو كتنكّر له. غير أنّ هذا الأصل ليس ممكنا ولا قابلا للتفكير إلاّ تحت التنكّر" الكتابة والإختلاف. تر :كاظم جهاد دار توبقال للنشر ـ الدرار البيضاء ـ الطبعة الثانية 2000 ص 133 ـ 134 ـ 138.

18ـ كتاب الأذكياء: ص 194

19ـ نتناول هذه الحكاية كما هي، أي بغضّ النظر عن صحتّها التاريخية لأنّنا في الحقيقة نميل إلى اعتبارها أقرب الى "النكتة" منه إلى أيّ شيء آخر. لكنّنا مع ذلك ندرسها ونتّخذها نموذجا أو رمزا، لأنّ" النكتة" في حدّ ذاتها تخفي" تشويشا" أي صراعا.

20ـ الحجج التي قدّمها اللّص للرجل يمكن ردّها إلى صنفين:

* حجج عقليّة : 1ـ قوله: "أنا أولى بها منك"

2ـ قوله: "لو كان الناس يرونك في هذه الطريق...".

* حجج نقليّة : 1ـ قوله: "لا بأس للرجل ...." (عن مالك).

2ـ قوله: "لا تلزم اليمين التي يحلف ... (عن مالك).

3ـ قوله: "تصفحت أمر اللصوص ...." (سد الذرائع).

فالصنف الأوّل يمكن قبوله منطقياً، ولا يمثّل في ذاته مصدرا للضّحك أو الإضحاك، أمّا الصنّف الثاني فيحمل في جنباته أوجه خلل واضحة تدعو إلى الضّحك.

21ـ الجاحظ: التاج في أخلاق الملوك: دار الفكر/ دار البحار ـ بيروت 1955 ـص 228.

وانظر كذلك الماوردي في كتاب "تسهيل النظر وتعجيل الظفر" تح محي السرحان ـ دار النهضة العربية بيروت ط 1 حيث يقول: "وعوام الناس لخواصهم عدّة، وبكلّ صنف منهم إلى آخر حاجة." ص 192 وكذلك المسعودي: "مروج الذهب ومعادن الجوهر" ج V تح شارل بلا ـ بيروت ـ الجامعة اللبنانية 1966/1979 ص 85 ـ 86.

22ـ عبد الفتاح كيليطو: المرجع السابق ص 26.

23ـ ابن الجوزي: كتاب الحمقى والمغفّلين ـ بيروت (د.ت) ص 15.

ويقول "المبرّد" في كتاب "الكامل" على لسان الصحابي "أبي الدرداء": "إنّي لأستخدم نفسي بالشيء من الباطل ليكون أقوى لها على الحق". "الكامل في اللغة والأدب" ج2 مؤسسة المعارف ـ بيروت (د.ت) ص 2.

24ـ محمود طرشونة: مقال "الهامشيون في ألف ليلة وليلة" ضمن كتاب "القطاع الهامشي في السرد العربي" دار البيروني صفاقس (د.ت) ص 81 ـ82.

25ـ نجد تضمينا آخر غريبا لثنائية الخاصة والعامة، وهو تصنيف "حسين الحاج حسن"، إذ يلحق بالخاصة الموالي والخدم والأرقاء والخصيان والجواري، ويلحق بالعامة أهل الأدب والفن والعلم، وهو ما يعني أنّ الخاصة عنده هي ساكنو قصر الخليفة أو السلطان، أما العامة فهم كلّ من خرج من القصر. انظر كتابه: "حضارة العرب في العصر العبّاسي" المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ط 1. 1994 ص 14ـ 24.

26ـ كتاب "المركز والهامش في الثقافة العربية" (مؤلف جماعي) مقدّمة "حمادي صمّود".

27ـ أنظر: "كتاب القيام" ضمن كتاب "رسائل الجاحظ" تح عبد السلام هارون دار الجيل ـ بيروت ط 1/ 1991 مج 1 ج 2 ص 176.

الدلالات الظاهرية والباطنية للرموز الثقافية

محمود الذوادي

مقدمة

تحتل دراسة عالم الرموز الثقافية (اللغة والفكر والمعرفة/العلم والدين والقوانين والقيم والأعراف والمعايير الثقافية...) (1) مكانة هامة في العلوم الإجتماعية والسلوكية الحديثة، ويأتي في الصدارة بهذا الشأن كل من علم الأنثروبولوجيا وعلم الإجتماع وذلك بحكم طبيعة هذين العلمين. والسؤال المطروح هنا هو كيف تعامل هذان العلمان مع ما أطلقنا عليه الدلالات الظاهرية والباطنية للرموز الثقافية، أي كيف حددت بحوث علماء الإجتماع والأنثروبولوجيا طبيعة الملامح الخارجية والباطنية للرموز الثقافية الإنسانية؟ وللكشف عن مقولة علم الإجتماع والأنثروبولوجيا بهذا الصدد رأينا أن طرح المواضيع التالية سوف يكون معينا على تجلي رؤية هذين العلمين بخصوص عالم الرموز الثقافية ومدى تأثيره في تشكيل سلوك الفرد والجماعة.

أولا : تعريف الرموز الثقافية

إن تعريف ظاهرة الثقافة أو عالم الرموز الثقافية من طرف علماء الأنثروبولوجيا والإجتماع المحدثين لم يكن لا أمرا هينا ولا أمرا متفقا عليه بطريقة جماعية (2). فها هو عالم الإجتماع الأمريكي وليم أجبرن William Ogburn يفصح عن ذلك بكثير من الدقة "إن الثقافة هي أحد تلك المفاهيم الكبيرة مثل الديمقراطية والعلم، فأي تعريف لها يبقى قاصرا وغير كاف لإيصال معانيها الثرية" (3). ومع ذلك فإن المهتمين بدراسة الظاهرة الثقافية كانوا مضطرين للإتفاق على تعريف نمطي لها، إذ أن تأسيس فهم علمي للرموز الثقافية يحتاج بكل تأكيد إلى تعريف ذي مصداقية للظاهرة الثقافية نفسها. فأجمع الباحثون في ميدان الثقافة على تبني تعريف عالم الأنثروبولوجيا الإنجليزي إدوار تيلور Edward Tylor الذي يبقى التعريف النموذجي الكلاسيكي الذي يرجع إليه العلماء والباحثون في العلوم الإجتماعية والسلوكية حتى يومنا هذا. فالثقافة بالنسبة لتيلور "هي ذلك الكل المعقد الذي يشمل المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون والتقليد ومقدرات أخرى وعادات يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع" (4).

أما الثقافة عند عالم الأنثروبولوجيا كلوكهوهن Kluckhohn فهي عبارة عن نمط حياة مميز لمجموعة بشرية معينة. فهذا التعريف يهتم بالثقافة كنمط ممارسة سلوكية أكثر من اهتمامه بالثقافة كمجموعة من الرموز الثقافية حيث يكون نمط السلوك الثقافي المعين نتيجة لها. ويساهم العالم موردك Murdock بتعريف مختصر لظاهرة الثقافة مشابه لتعريف تيلور، "فالثقافة، بالنسبة إليه، هي المعايير والعقائد والمواقف التي توجه سلوكات الناس" (5).

كل هذه التعاريف تصف ظاهرة الثقافة من الخارج : كنمط سلوك معين أو كمجموعة من الرموز الثقافية لمجموعة بشرية. فليس هناك في أي منها إشارة إلى الجانب الباطني للرموز الثقافية، وهي بالتالي تعاريف متقيدة شديد التقيد بالرؤية الوضعية التي يتبناها الوضعيون في تعاملهم مع الظواهر الإجتماعية والسلوكية الفردية. فالمقولة الوضعية تحرص كل الحرص على أن يكون الباحث أو العالم موضوعيا في محاولته لفهم وتفسير ما يشغله من ظاهرات.

والموضوعية الوضعية تتطلب من علماء الأنثروبولوجيا والإجتماع والنفس أن يقوموا بوصف الظاهرة من الخارج وأن يعرفوها ويدرسوا كنهها باستعمالهم لمؤشرات محسوسة تمكن من إدخال الظاهرة قيد الدرس إلى عالم الكم والحس. ومن ثمّ فالجوانب الأخرى الذاتية الخفية (الروحانية والقدسية والنفسية الداخلية...) تلقى الرفض والتنكر لوجودها وفي أحسن الحالات فهي لا تظفر إلا بموقف اللامبالاة من طرف المختصين الوضعيّين الإمبريقيين في العلوم السلوكية والإجتماعية المعاصرة.

ثانيا : الثقافة كنسق

هناك اتفاق واسع بين علماء الأنثروبولجيا والإجتماع أن الرموز الثقافية تكون في النهاية كلا نسقيا. أي أن العناصر الثقافية المختلفة مرتبطة ببعضها البعض. فكلود ليفي ستراوس يرى أن ثقافة المجتمع تنحو إلى تنظيم نفسها في مجموعة من العناصر المتناسقة والمتكاملة فيما بينها (6).

وقد ذهبت عالمة الأنثروبولوجيا روث بندكت Ruth Bendict إلى أن علم الأنثروبولوجيا كعلم يهدف إلى إماطة اللثام عن النسق الكلي للمجتمع. وهكذا ينظر هذا العلم إلى الحياة الإجتماعية كنسق ترتبط ملامحه ومكوناته إرتباطا عضويا ببعضها البعض، وأن المجموعات والمجتمعات البشرية تتصف بأنماط ثقافية مختلفة، وهي ما ركزت عليه دراسة روث بندكت الشهيرة في كتابها أنماط الثقافات (1934) Patterns of Culture. وقد أكد علماء الأنثروبولوجيا الأوائل، مثل بندكت، على تعددية الأنماط الثقافية بين بني البشر. ومن ثم تبنوا ما يسمى بالمنهج النسبي Relativist Approach لفهم كيف يعمل بطريقته الخاصة كل نمط مختلف من الثقافة. ومن أبرز رواد علماء الأنثروبولوجيا الذين نادوا بهذه المنهجية لدراسة الثقافة يمكن ذكر الأسماء التالية : فرنز بواس Franz Boaz وبرونسلاو مالنويسكي Bronislaw Malinowski ورلف لنتن Ralph Linton. فالظاهرة الثقافية هي ظاهرة تتسم عناصرها (مكوناتها) بالنسقية، من ناحية، وبالخصوصية في العمل والتسيير لذاتها، من ناحية أخرى.

إن هذه الجهود البحثية الأنثروبولوجية تمثل بالتأكيد مساهمة في بداية تشريح الظاهرة الثقافية وإرساء تحليل وصفي لميل العناصر الثقافية إلى التماسك والتعاضد فيما بينها لتكون كلا متناسقا في نهاية الأمر، وأن العناصر الثقافية تتسم بالمرونة والاختلاف من محيط إجتماعي لآخر لتكون النتيجة بروز أنماط ثقافية مختلفة في المجموعات والمجتمعات الإنسانية.

ثالثا : وظيفة الثقافية :

إن علماء الأنثروبولوجيا الوظيفيين أمثال ملنوسكي Malnowski ووايت White يهتمون بإبراز الوظائف الرئيسية للرموز الثقافية (7). فيحدد وايت بعض الملامح الوظيفية للثقافة كما يلي : فأهمية الثقافة تتمحور في الواقع في كونها هي التي تمد الإنسان بالمعرفة والمهارات العملية (techniques) التي تمكنه من القدرة على البقاء جسميا وإجتماعيا. وإن الثقافة هي التي تساعده على السيطرة قدر المستطاع على محيطه. فعكس الكائنات الحية الأخرى فالإنسان هو الكائن الوحيد الذي يعتمد بقاؤه على ما يتعلمه. ودور الرموز الثقافية لعملية التعلم عند الإنسان دور حساس لا يحتاج إلى إثبات. فعن طريق مقدراته الرموزية الثقافية التي يتصف بها مخه وخاصة مهاراته اللغوية يستطيع الإنسان دائما تحقيق المزيد من التعلّم والمعرفة. ومن ثم جاءت طاقاته المتفوقة على طاقات الحيوانات الأخرى من حيث المرونة الكبرى التي يتمتع بها بخصوص حرية واختيار وكم الأعمال والسلوكات التي يمكن أن يقوم بها الإنسان ويعجز عنها عالم الحيوانات والدواب. فإلى جانب الوظائف العملية التي تقدمها المهارات الإنسانية - النابعة من الرموز الثقافية - لبني البشر حتى يضمنوا وجودهم العضوي والإجتماعي، من جهة، ويتحكموا في محيطهم ويطوعوه لمصالحهم المتعددة، من جهة ثانية، فإن أهم وظائف الرموز الثقافية على مستوى كوني بالنسبة للإنسان تتمثل في كون أن الرموز الثقافية والمهارات البشرية الوليدة منها، هي العامل الحاسم الذي يتميز به الإنسان تميزا جذريا عن بقية الكائنات الأخرى. فالإنسان ما كان ليتبوأ سيادة هذا العالم بدون امتلاكه لتلك الرموز الثقافية، وما كان ليعطى منصب خلافة اللّه في الأرض بدون ذلك. فأخطر وظيفة، إذن، تقدمها الرموز الثقافية للكائن البشري هي وظيفة الريادة والقيادة التي يختص بها الإنسان عن سواه في هذا العالم/الكون. إن الوظيفة خطيرة الإنعكاسات، إذ أن مصير العالم خيرا أو شرا يرتبط إرتباطا عضويا بطبيعة مستوى قيام الإنسان بتلك الوظيفة. فتعمير الكون أو تخريبه منوط بالمستوى الرفيع أو الوضيع الذي

يمارس به الإنسان وظيفته الكبرى هذه.

ورغم ما للرموز الثقافية من علاقة بما سميناه هنا بوظيفة الريادة الكونية للإنسان، فإن موقف علماء الأنثروبولوجيا والإجتماع بهذا الشأن يتصف بالصمت واللامبالاة. فالبحوث والتحاليل لهؤلاء العلماء انصرفت أساسا إلى الاعتناء بالملامح العملية اليومية لوظائف الرموز الثقافية في المجتمعات البشرية. وبعبارة أخرى، فالإهتمام كان أكثر بدراسة آليات الرموز الثقافية وكيفية قدرتها على خلق التضامن أوالتفكك الإجتماعي، مثلا، بين الجماعات والمجتمعات البشرية. ولعل في تحاشي الإشارة إلى وظيفة القيادة للإنسان وعلاقتها بالرموز الثقافية دليل على تهرب هؤلاء العلماء من استعمال مفاهيم تشتم بها رائحة ما وراء المحسوس وبالتالي البعد عما لا يتّسم بالموضوعية.

رابعا : مكونات الثقافة

ذهب بعض الباحثين من علماء الأنثروبولوجيا والإجتماع على الخصوص إلى تصنيف ظاهرة الثقافية إلى أربعة عناصر :

1) **الجانب الأيديولوجي للثقافة** : وهو المتمثل في النظر إلى الإنسان على أنه كائن يتميز عن غيره من الكائنات الأخرى بمقدرته على استعمال الرموز الثقافية من لغة وفكر ودين وعلم وقيم وأعراف ثقافية... فكل أفكار ونظريات وفلسفات ومعارف بني البشر تعتمد على استعمال تلك الرموز الثقافية.

2) **العناصر السوسيولوجية** : يعتبر علماء الإجتماع على الخصوص أن التنظيمات الإجتماعية institutions والعادات وقواعد أنماط السلوكات العلاقتية... هي عناصر اجتماعيةّ أو سيوسيولوجية، وهي كلّها أيضاً جزء من الأنساق الثقافية ما كان لها أن توجد بدون اعتماد الإنسان على الرموز الثقافية. ففي غياب هذه الأخيرة يصعب على بني البشر التمييز بين الحق والباطل، ومعرفة معنى السلوك المهذب وكيف يمكن التصرف حيال النسبية، وما هي الشعائر التي ينبغي تبنيها للتخلص من الميت. وباختصار فإن سلوك الفرد ككائن إنساني في حياته الإجتماعية اليومية يتوقف على مقدراته الرموزية الثقافية.

3) **الجانب العاطفي/الموقفي** : فمواقف الناس ومشاعرهم إزاء الثعابين والموت والممارسَات الجنسية... كلها مظاهر سلوكية يلاحظها المرء في المجتمع، وهي بالتأكيد حصيلة لرصيد الرموز الثقافية الذي يملكه الإنسان. ومما لاشك فيه أنه بدون زاد الرموز الثقافية والمهارات البشرية المتولدة منها، ما كان للإنسان أن يختلف عن غيره من الحيوانات والدواب على المستويين العاطفي والموقفي.

4) **الفرق بين الإنسان والحيوان** : يخلص الباحثون مما سبق إلى صياغة الفرق بين الإنسان والحيوان في كون أن القردة مثلا قادرة على استعمال الآلة، من ناحية، وأن الإنسان متفوق عليها بسبب مقدرته على تجميع التجربة والمعرفة بواسطة مقدراته اللغوية وبقية الرموز الثقافية، من ناحية ثانية. ومن ثم يمكن الحديث عن ظاهرة التقدم والتنظيم في كل من ميداني المعرفة والخبرة عند بني البشر. والأمر على عكس ذلك عند الدواب والحيوانات.

وهكذا يمكن القول بأن كل شيء عند الإنسان بما فيها الثقافة أصبح ممكنا بسبب الرموز الثقافية. فالمعرفة وعقائد الإنسان ونظمه وتنظيماته الإجتماعية والسياسية والإقتصادية وشعائره الدينية والإجتماعية وكل أشكال الفنون ومشاعره ومواقفه التقليدية ومعاييره الأخلاقية وإبتكاراته التكنولوجية... كلها تعتمد في العمق على تميز الإنسان بالرموز الثقافية والمهارات البشرية المترتبة عنها.

خامسا : الثقافة كظاهرة فريدة

يرى البعض أن طبيعة وجود وسلوك وارتباط الظاهرة الثقافية بالإنسان هي طبيعة غير بيولوجية. فالجنس البشري يكتسب ثقافته من العالم الخارجي لا عن طريق واقعه العضوي. فدوركايم يؤكد أن العناصر (القوى) الثقافية تؤثر على الأفراد والجماعات من الخارج كما تفعل التأثيرات الطبيعية، ومن ثم جاءت الدعوة إلى إنشاء علم يختص بدراسة الثقافة (8). إذ أن هذه الأخيرة هي عبارة عن نظام متميز من الظواهر، وينبغي أن تنصرف إهتمامات هذا العلم لدراسات الثقافة وإعطائها التأويلات المناسبة.

وهناك أساسا رؤيتان لدراسة الظاهرة الثقافية (1) الرؤية النهضوية The Enlightenment view (2) والرؤى الرومنسية The Romantic view. فالرؤية النهضوية تنظر إلى العقل البشري على أنه أداة عقلانية

وعلمية ومنطقية. وترجع جذور هذه الرؤية إلى رواد عصر النهضة في أوروبا ومن اقتفى أثرهم منذ ذلك الوقت بالمجتمعات الغربية. ويمكن الاقتصار على ذكر بعض الأسماء البارزة للرؤية النهضوية أمثال فولتار وهوبس وفريزر وتيلر وليفي ستراوس وبياجي (9).

أما الرؤية الرومنسية فترى أن أسس الأفكار والممارسات لا تستند على المنطق ولا على العلم التجريبي empirical science. فأرضية الأفكار والممارسات تتعدى مجال ما يسمى بالعقل الإستنباطي (من العام إلى الخاص) أو العقل الإستقرائي (من الخاص إلى العام). فهي ليست بعقلانية rational ولا بلا عقلية irrational، وإنما هي غير عقلية non-rational(10). وتتصدر الشخصيات التالية الرؤية الرومنسية : جوته وشلر وليبنتز ولفي بريهل وورف... فالثقافة تشمل بهذا الاعتبار الرموز الثقافية والجوانب التعبيرية وعلم المعاني. فالكثير إذن من أفكارنا وممارساتنا لا يمكن فهمها الفهم المناسب إذا ما حاولنا القيام بذلك من خلال المنطق والتجربة والبرهان والعقل (ص 38). ومن ثم جاءت مناداة البعض بأن لا نتجاهل الجانبين المتعالي transcendental الميتافيزيقي (1) ـ ليس للرموز الثقافية وزن وحجم. (2) ـ مدى حياتها طويل قد يصل الأزلية(3) ـ تشحن البشر بطاقات جبارة ماردة تشبه كائنات ما فوق الطبيعة.(4) ـ تنقلها يسهل وذو سرعة مذهلة... إنها تشبه الأرواح) والتصوفي mystical. فعلماء النفس المعرفي قد تقدموا أشواطا في فهم نمط الأفكار ذات العلاقة بالسلوك غير العقلي، إذ أصبح بينا أكثر فأكثر أن اللغة والفكر والمجتمع كلها عناصر مبنية على أفكار غير خاضعة لمقاييس التقييم المنطقي والعلمي الموضوعي.

فمفهوم غير العقلانية non- rationality في التحليل للثقافة يطلق سراح قسم من عقل الإنسان من نير القوانين العامة العالمية للمنطق والعلم. ومن الأدلة على مفهوم غير العقلانية هي إستمرارية التنوع والإختلاف بين الناس والثقافات عبر الزمان والمكان. فمقدرة كل من الرؤى رغم تناقضها على استمرارية النجاح في التعامل مع البراهين الجديدة هو مثال أيضا على دلالات مفهوم غير العقلانية. ودليل آخر على أهمية هذه الأخيرة يتمثل في كون أن الحقائق الصرفة لا يبدو أنها تفلح دائما في تغيير أفكار وممارسات الناس. ومن هذا المنطلق يتعرض عالم النفس السويسري جان بياجي إلى النقد بسبب إهماله دراسة غير العقلانية non-rationality على حساب العقلانية rationality. فالتفكير غير العقلاني يشمل ميادين علاقات القرابة ومفاهيم الصداقة ومبادئ العدل والأفكار حول معاني الأحلام. ففي هذه الأمور ليس هناك معايير عالمية واحدة صالحة لكل منها. فالحكم على كفاءة أفكار وأشكال قديمة للفهم ليس بالضرورة بالأمر الصعب. فكل ما في الأمر هو أن تلك الأفكار مختلفة عما هو سائد اليوم في المجتمع. وخلاصة القول بالنسبة للرؤية الرومنسية هي اعتبارها للعقل البشري على أنّه ثلاثي الطبيعة : عقلاني واللاعقلاني وغير عقلاني : rational, irrational, non - rational.

الإحالات :

1ـ هذا هو تعريفنا للرموز الثقافية الذي له تقريبا نفس المعنى الذي تعطيه العلوم الإجتماعية إلى مفردة الثقافة.

2ـ هناك على الأقل 164 تعريفا لمفهوم الثقافة. أنظر كتاب : La culture, Auxerre Cedex, Editions Sciences Humaines, 2003, P.1.
O.D., (ed) William Ogburn on Culture and Social Change, Chicago, The University of Chicago Press, 1964, P.3.

3- Dumcan,

4- Encyclopedia of Sociology, Guilford, Conn, The Dushkin Publishing Group, Inc.1974, P.69.

5- Murdock, G.P., Social Structure, New York, Macmillan CO., 1949,P.26.

6- Levi-Strauss, C., Anthropologie structurale, Paris, Librairie Plon, 1974, pp. 10-20.

7- White, L., and al, The Concept of Culture, Edina Alpha Editions, 1973, pp. 17-24.

8ـ المصدر السابق، ص 32ـ39.

9- Shweder, R., Levine, R., (eds), Culture Theory : Essays on Mind, Self and Emotion, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 1-24.

10ـ المصدر السابق، ص 27 ـ 66.

رأي في المشهد القصصي التونسي

الناصر التومي

من الصعوبة على قاص إبداء رأيه فيما يكتبه غيره من أصدقاء الإبداع، وتقييم أعمالهم وتجاربهم، وتقويمها، سواء كانوا أفرادا أو جماعات. فكل قاص قد رسخت وثبتت لديه عديد القناعات التي من العسير زحزحته عنها بعد رحلة ليست بالقصيرة في هذا الفن القصصي، ولا يمكن له بأي حال من الأحوال أن يفرض على غيره رأيا، أو يتهم التجارب الأخرى بالانتقاص. فإذا آمنا بالاختلاف فقد تجنبنا تحنيط التجارب في قوالب لا تتعداها ولا يحتملها هذا الفن.

عشرية الستينات كانت على موعد مع نصوص لثلة متخرجة من التعليم الزيتوني والصادقي، متمكنة من اللغة العربيّة، ومطلعة على أدب المشرق وبعض آداب الغرب بلغته الأصليّة والمترجمة، وأخذوا على عاتقهم النهوض بالأدب التونسي. فكان البشير خريف، ومحمد العروسي المطوي، ومصطفى الفارسي، ومحمد رشاد الحمزاوي، وعبد المجيد عطيّة، ومحمد صالح الجابري، وحسن نصر، ومحمد المختار جنات، والطاهر قيقة، وعبد الرحمان عمار ـ ابن الواحة ـ وغيرهم ممّن حاولوا محاكاة النصوص المشرقيّة شكلا ومضمونا ، بعضها نضاليّة، والبعض اجتماعياً إنسانياً، تعتمد النقل الأمين والوصف الدقيق، وهي إن كانت تلامس أوتار النفس بلطف، فهي لا ترجها، وإن كانت تلاعب أحلامها وميولاتها فهي لا تستفزها، وقد ساهم هؤلاء في بعث مدونة تؤسس لميلاد جديد للأدب التونسي برؤى تأخذ شرعيتها من الواقع الجديد للبلاد، ألا وهو الإحساس بالحرية والانعتاق من القيود التي كان يفرضها عليهم المستعمر. لكن هذه الأقلام بقيت مشدودة إلى ما دأب عليه أسلافهم، فانحصرت إبداعاتهم في طرق قضايا المجتمع برؤى تحسيسيّة، وبتقنية شبه فوتوغرافيّة، لكنها ما كانت تبحر بعيدا لبلوغ ما وراء الطموحات، وما كانت تطرق إلا أحداث الماضي، وتهاب اقتحام الحاضر، سياسياً واقتصادياً وثقافياً، لغاية المرور إلى مستقبل خال من الشوائب.

النصف الثاني من الستينات شهد بروز أقلام شابة بلغت أشواطا متقدمة في التعليم الجامعي واطلعت على المدونة القصصية التونسيّة، ونهلت بشغف كبير ما يصلنا من الشرق والغرب، واستطاعت في توقيت وجيز أن تختصر الطريق وتوفر على نفسها جهدا لا طائل من ورائه في مسايرة السائد، بقصص واقعيّة تقليديّة، واختارت الانخراط في تيارإبداعي متقدم بما يسمى بالأدب الطلائعي أو التجريبي واللذين حسب قناعتي يندرجان ضمن التيار التجديدي.

واستطاعت هذه النخبة التي يمكن أن نذكر منها سمير العيادي، أحمد ممو، عز الدين المدني، رضوان الكوني، محمود التونسي، عبد القادر بالحاج نصر أن تبهر بعض أصحاب الكتابات التقليديّة الذين حاولوا هضم هذا التيار الجديد والإبحار فيه، وخاض بعضهم موجته، وفضل آخرون مواصلة الإبداع فيما دأبوا عليه، واختار البعض الآخر الصمت.

إن تيار التجديد في الفن القصصي في أواخر الستينات جاء عن وعي معرفي وثورة على السائد الاتباعي، وإصباغ هذا الفن بنكهة جديدة وإضافة، وهو

انقلاب مبارك، ومجازفة مشروعة، تصطدم بعقليّة قارئ غير متهيئ، لكن والتعليم الجامعي خاصة يشهد عشريته الثانية، أوجد أنصارا تفاعلوا مع هذه التجارب.

إن التجديد حاول أن يقوض كل سائد في الفن القصصي بداية من الإيقاعات اللغوية، والاهتمام بالتفاصيل، واعتماد أساليب فنون أخرى في التعبير، مثل الحوار الباطني، والتقنية المسرحيّة والسنمائية، والتنويع في استعمال الضمائر، والتلاعب بالزمن.

ولعل أحسن من أشار إلى هذه النوعية من الكتابة هو الأديب رضوان الكوني في كتابه ـ الكتابة القصصية في تونس من خلال عشرين سنة ص 99.

ـ فهي كتابة إيقاظيّة، محرضة، مضجرة، غير سليمة الطوية، تتعارض مع الكتابة التقليديّة التي هي هادئة، لطيفة، مسلية وبريئة، ولعل تلك البراءة هي أصل العيوب ـ.

ويضيف بنفس الصفحة :

ـ فالدافع على الكتابة لدى الطلائعيين لا يمكن أن يكون إلا دعوة إلى اكتشاف أو إثارة لموضوع قد يبدو ضئيلا لا معنى له، أو استفزازا لمشاعر كانت هادئة نائمة، وتضخيما لعيوب قد لا نفكر فيها تماما لتفاهتها، أو تحقيرا لبعض ما كنا نعتبره عظيما.

ولعل الأساتذة الجامعيين البارزين والمتشبعين بالتيارات التجديديّة في كل الفنون مثل توفيق بكار وصالح القرمادي وغيرهما، كانوا وراء اندفاع هذه النخبة للبحث عن أساليب ومضامين غير مطروقة ومربكة، غير عابئين بنفور البعض من هذا التوجه الجديد، لكنهم ما تراجعوا، وآمنوا أن المثابرة كفيلة بتزكية ما أقدموا عليه من تغيير للذوق الفني.

وحاول بعضهم الذهاب بعيدا بالتملص من كل مقومات القص، رامين عرض الحائط بكل ما يشدهم إلى الخلف شكلا ومضمونا، مطلقين على هذه الممارسة الفنية ـالتجريب ـ وحيث كانت طفرات مبدعين، تأتي في إطار البحث المتواصل عن شكل حديث وقص أحدث، فلم تتواصل هذه التجارب بتلك النوعيّة لعقوقها الكامل لهذا الجنس الأدبي.

ومن الإنصاف لمسيرتنا الأدبيّة أن نشير وقد عشنا جذوتها أنه لم يكن هناك إجماع في استحسان هذه النصوص التي قال فيها الكاتب بوراوي عجينة في كتابه مساءلات نقديّة الجزء الأول ص 157 : لكنها (أي هذه النصوص) كثيرا ما انحدرت إلى الهذيان السريالي المبهم، والعاميّة البسيطة، والسباب المباشر، والمس بالسنن الأخلاقيّة، والمقدسات الدينيّة دون حاجة فنية إلى ذلك).

بل إن استنكار سجل لبعض هؤلاء المجددين من تشويه لفصاحة اللغة والغموض المفرط بتعلة استغلالهم لتقنيات جديدة كالرمزيّة والسرياليّة، ومن أجل ذلك حصلت الردة شيئا فشيئا، لينخرط الجميع في الواقعيّة الجديدة دون ضجة ولا توبة معلنة.

والغالب أن هذا التيار بلغ حدا يصعب تجاوزه لانفلات عناصرر الجنس الأدبي واستحالة تحديد معالمه وبالتالي السقوط في مأزق عدم التواصل والتجاوز. فالإيغال في التجريب كان وليد تكسير كل الحدود والحواجز والأطر الحافظة لهذا الجنس. وكان لا بد من وقفة تأمل، ومقارنة الكتابات الكلاسيكيّة التي لا تزال منارات في عالم الأدب لكل أصناف وشرائح القراء، بينما التجارب المتمردة من كل ضوابط لم تستهو إلا النخبة، ولم تقدر أن تزحزح قيد أنملة الإبداعات السالفة. لذلك كان لا بد من مراجعة عناصر الجنس الأدبي التي يستوجب التمسك بها والضامنة لنجاح التجربة وأن يكون التجديد من خلال هذه العناصر لا بالإستغناء عنها مثل الحدث غير العادي، والتصعيد الدرامي، والتشويق والخاتمة المفاجئة، ولا بأس من الاستنجاد بالرمزيّة والسرياليّة والغرائبيّة والعجائبيّة، لإثراء التجربة، والاشتغال على اللغة، والنهل من التراث، والخيال العلمي. والملفت للانتباه أن هذا الموقف من التجريب كان على نطاق عالمي للمأزق الذي بلغه هذا التيار. وكانت هذه الوقفة لها الصدى لدى أغلب الكتاب، فساهمت في وعيهم بالمرحلة الحرجة التي يجب التعامل معها وهي التمسك بعناصر القص التقليدية أو بعضها، ومنها يتم التجديد.

والحق يقال إن لم يجن هؤلاء الذين خاضوا ملحمة التجديد والتجريب في فن القصة ثمرة ثورتهم على السائد، سواء بالريادة أو المواصلة، فقد كان لهم الفضل في تحريك السواكن، ودفعوا بالأقلام الجديدة إلى الانطلاق من مرجعيّة هذه الحركة ، منيرين لهم طريق الإبداع، داعين إلى الأخذ بأسباب التجديد.

إن التجديد في أي فن إكسير، وبدونه فإن ذلك إعلان بعدم قدرة أي جنس أدبي على مجاراة التطور الحضاري والذوقي، وبالتالي فإنه يتآكل ويبقى على الهامش.

وأحسسنا كقراء محترفين أن هذا التوهج بدأ يفقد بريقه وهالته شيئا فشيئا، لنلتقي مع نصوص أخذت منعرجات متعددة، بعضها يشتغل على اللغة، والعجائبيّة والغرائبيّة، وعلى التراث، وحافظ كتاب الستينات على حرفيتهم، وواصلوا مسيرتهم مع الإبداع، وانظمّ إليهم كتاب السبعينات مثل محمد الهادي بن صالح ومحمود بلعيد ونافلة ذهب ومحمد الباردي ومحمود طرشونة وعروسيّة النالوتي وعمر بن سالم ومحمد صالح الجابري ويحيى محمد ومحسن بن ضياف وحياة بن الشيخ وبوراوي عجينة وجلول عزونة وأبو بكر العيادي وعبدالعزيزفاخت، وغيرهم. وبرزت أقلام عديدة بداية من الثمانينات اكتسحت الساحة منهم التابعي لخضر وحسن بن عثمان ويوسف عبد العاطي والناصر التومي وحسونة المصباحي وصلاح الدين بوجاه وفرج لحوار والبشير بن سلامة ومسعودة أبو بكر وساسي حمام وصالح الدمس وإبراهيم الدرغوثي وإبراهيم بن سلطان والميزوني البناني وحفيظة قارة بيبان وهشام القروي ومصطفى الكيلاني وعبدالوهاب الفقيه رمضان وحياة الرايس ونتيلة التبانيّة.

أمّا وأغلب فحول القصة القصيرة إمانضب معينهم أو انتقلوا إلى كتابة الرواية، فقد أحسسنا أن ريادة بلادنا في كتابة القصة القصيرة قد بدأت تسجل تراجعا ملحوظا، فما نطلع عليه من مجموعات قصصية وما ينشر هنا وهناك في الدوريات الأدبيّة لا ينبئ بأقلام ستأخذ المشعل على الأوائل، ولعلي أستنتج سببا جوهريا أن أغلب كتاب الأجيال الجديدة لا يطلعون بما فيه الكفاية على التجارب الأدبيّة سواء التونسيّة أو العربية أو العالمية في هذا الجنس الأدبي، وغير مدمنين على ما يثري إبداعاتهم من فنون مختلفة، كالفلسفة، والأسطورة، والتراث، والمسرح، والموسيقى، والرسم، والسينما وغيرها. فبدون اطلاع شامل على الفنون الإنسانيّة العالميّة ستكون زاوية النظر معدومة، وتتواصل السطحيّة على هذه الكتابة، وقد تنطفئ في أي لحظة لافتقارها للشحنات المتواصلة من المعارف والعلوم.

ما نطلع عليه حاليا في أغلب ما يصدر في مجال القصة القصيرة لا ينبئ بصحوة ثانية، فإذا بكل ممارسة إنسانيّة ولو تافهة تصبح موضوع قصة، وإذا بأي شكل يلبس لأي مضمون دون روية. كان الهاجس لدى مجددي أواخر الستينات والسبعينات الإضافة، لكن هاجس أغلب الكتاب الجدد الانتهاء بسرعة من رسم أي كلام في أي مضمون طي أي شكل، ونشرها تحت عنوان قصة، أو أقصوصة، أو أحدوثة، مع ذكر أسمائهم بالبنط العريض، وصور لهم في أوضاع ممسرحة في الغالب. وغزا الغموض والضبابيّة والطلاسم النصوص فإذا بك لا تستوفي الإطلاع على قصة أو مجموعة إلا بشق الأنفس. المضامين الجوهريّة شبه مفقودة، والشخصيات ضبابيّة وغير فاعلة، والأهداف غائبة، والتركيز على تداعياتهم وإرهاصاتهم الذاتيّة التي لا تنتهي، وكأنّما ذواتهم هي مركز العالم بينما هي إلى العبث أقرب. وإذا أبديت مثل هذا الرأي اتهمت بالجهل والعجز في فهم مثل هذه النصوص الحداثية حسب دعواهم.

ولا يسعني إلا أن أعيد أن كل كاتب له قناعاته الخاصة التي قد لا تلتقي مع قناعات الأغلبيّة، وإن كنا مع الاختلاف واحترام كتابات الآخرين. لكني أرى أن الوضوح الذي هو من سمات الواقعيّة الأقرب إلى قناعات القراء العوام، وإن كانت هذه السمة هي من الصعوبة بمكان، حيث يستوجب الاحتكام إلى المعادلة الصعبة حاملة شعار مؤشر النجاح، ففي آن واحد يفهم النص من قراءة واحدة وبإمتاع، وفي نفس الوقت ألا يكون هذا النص مباشرا ساذجا وسطحيا. ويمكن تطعيم الواقعيّة ببعض تقنيات التيارات الأخرى كالرمز والإيحاء والإشارة والتهويل والغرائبيّة والعجائبيّة، ذلك أن الواقعيّة الجديدة قادرة على استيعاب مختلف الأدوات التي أفرزتها التيارات الأخرى على ألا تطغى هذه التقنيات على المناخ الواقعي الأقرب إلى طبيعة البشر.

إن المضامين المغيرة لمسيرة الفرد أو الجماعة سلبا أو إيجابا هي الضامنة لنجاح أي نص إذا ما توفرت عوامل عديدة أخرى تم التعامل معها بحس فني رفيع، كما إن المضامين لابد أن تتوفر فيها صراعات الإنسان الحديث، لا تلك التي لم يعد يتفاعل معها العصر، وعلى الكاتب أن يتعامل مع نصه بحرفية عالية، لافقط في اختيار المضامين الجوهريّة، بل لا بد أن يصاحب ذلك وسائل تقدم هذا الجوهر في أحسن نسيج، فالمضمون هو البضاعة والتقنيات هي التي ترفع من شأنه، وإن أفلحت

كان الارتقاء، وإن فشلت كان السقوط، ولن يشفع لها المضمون مهما علا شأنه.

فاللغة هي من الوسائل وهي الحاضنة للنص والعناية بها مقدسة والبحث في بلاغتها والغوص في أعماقها لإخراج دررها من جنس الإبداع.

التشويق مطلوب وبه يمكن شد القارئ إلى النص بواسطة التصعيد الدرامي وتجزئة المعلومة على كامل النص، لا أن تعطى دفعة واحدة، ومفاجأة القارئ بالنهاية غير المنتظرة مرغوب فيها تلك التي يستغلها عديد الكتاب لإنقاذ نصوصهم الهزيلة.

إن الكتاب أحبوا أم كرهوا يضعون نصوصا للعامة والنخبة معا، فلا يمكن أن نكتب نصوصا لا تطلع عليها إلا النخبة وأخرى خاصةً بالعامة، كما لا بد أن تستجيب هذه النصوص لحاجة كل شريحة، ولذلك فنحن مجبورون أن يكون للنص عديد الأوجه، تتخلله قراءات ثانويةّ تحيل على إشكاليات لايتفطن إليها إلا من تمرس في شعاب هذا الفن.

والأجدر بالكاتب الانتصار لقارئه حتى يستوعب النص من قراءة واحدة، حتى إذا ما أعاد القراءة فلإعجابه بهذا النص، لا نتيجة عدم الفهم أو عسره، فالنصوص القصصية لا ولن تكون وسيلة للبحوث الفكريةّ المعقدة كما يذهب البعض حتى من الذين تمرسوا بالكتابة وأصبح لهم شأن لدى النقاد لا القراء.

إن التجديد في أي فن هو إكسير وبدونه فإن ذلك إعلان بعدم قدرة أي جنس أدبي على مجاراة التطور الحضاري، وبالتالي فإنه سيتآكل ويبقى على الهامش، لكن هذا التجديد لا بد له من ضوابط حتى لا ينفلت الجنس الأدبي من إطاره، فالمحافظة على مقومات الفن القصصي مثل المضمون المثير الواضح المعالم والتشويق والتصعيد الدرامي والخاتمة المفاجئة هي بمثابة الأرضيةّ التي لا يمكن أن نتخلى عنها بتعلة التجديد، ونكتفي بتداعيات وإرهاصات وغموض ورموز مغلقة مبهمة تحول دون فك طلاسم النص.

ومن التعسف أن نتجنى على كل الأقلام التي برزت طيلة الخمس عشر سنة الأخيرة والتي كان التسرع في الظهور على الساحة الثقافيةّ لم يواكبه إبداع مقنع لكن برز من بينهم كتاب شقوا طريقهم بثبات وأثبتوا أنهم جديرون بمواصلة المسيرة القصصية مثل محمد آيت ميهوب لو يغادر القمقم الذي دخله باختياره، ومحمد الحيزي، وعلي دب، وحافظ الجديدي وحفيظة القاسمي وآمنة الوسلاتي، وفوزي الديناري وعلية رحيم، وظافر ناجي، ورشيدة الشارني، ونصر الدين الخليفي، ومحمد الجابلي وعمر السعيدي وجنات اسماعيل وعبدالجبار العش وحافظ محفوظ وكمال الزغباني ومحمد مالك حمودة.

وكان بودنا وهذا مطلب مشروع ووطني أيضا أن تضطلع إحدى المؤسسات الوطنيةّ للثقافة كبيت الحكمة مثلا، فتعهد إلى نخبة من الأكاديميين النزهاء الأصفياء الوطنيين لإجراء مسح كامل لمدونة هذا الفن وتقييم التجارب وإبراز غثها من سمينها.

ماتسيو باشو
شاعر الترّحال والحكمة

حسين القهواجي

هايكو تعني حرفيا انسجام الحركة، وهي قصيدة خاطفة تنزل مع قصبة الخط عمودا مثل خيط المطر، وتنبني علي نسق أصوات تكون في عدّ الحساب - 5 - 7 - 5 - وقافيتها إيحاءات موسيقية تنبعث من متجانس الألفاظ كأنها رنات أجراس المعابد المتناثرة في ضباب الجبال.

قديما اتخذها أرباب الوظائف العسكرية والأغنياء من رجال الإقطاع غرضا للتفكه والسلو دون تقيد بوزن، والطريف أنها تنشأ من قريحة ثلاثة كتاب يتناولونها بالرفد والتناوب.

جاء ماتسيو إلى "إيدو" عاصمة الثّقافة الجديدة، طوكيو الآن، واختصر في البدء التسمية الثّقيلة والمتداولة بين الأدباء من (هيكاي - هوكو) إلى هايكو جاعلا منها إناء وطني الخصائص يحتفي بضوعة الشاي وتناسق البساتين والمسرح وفنون الرماية... وهكذا أضاف شكلا تحلم بجماله ثقافة العصر الذهبي "طوكو غاوا" بعد بحث عن أسلوب مفقود من ستة قرون أي منذ مرسوم الإمبراطور "شيراكاوا" المنسجم في السلك الرهباني والذي دعا إلى جمع مختارات شعرية في أوائل القرن العاشر، م.

لم يكن باشو مهندس هذا الصنف من الشعر فحسب بل كان المرشد الروحي للجميع يسلك طريق "الشنتو" الميسر، وله قصة مع مريده "كيكاكو" حين كتب ومضة تقول : انزع من اليعسوب الأحمر أجنحته، يغدو فلفلة، ولكن ما أن سمع المعلم باشو هذا الهايكو حتى عارضه بالتأديب مصححا القصيدة لكي تستقيم والتعاليم الوثنية، ومعيدا صياغتها بالموافقة فجاءت على هدا النحو السليم :

(ضع للفلفلة أجنحة حمُرا تصير في العين يعسوبا) إذ لا يمكن أن نؤذى كائنا صغيرا ولو حشرة، وما الفائدة من كسب غريب الشعر وخسران مبادئ الديانة البوذية؟

أود أن أشير هنا إلى سعة اطلاع المدونة العربية ومعرفتها لهذا الجنس الأدبي، ففي الجاهلية كانوا يسمونه "الشردة" لما فيها من إلهام خالص. ومع الناقد الجرجاني تحولت إلى بيت القصيد، فكانت أخف من حسوة الطائر ولمعة البرق، وفي هذا السياق يقول يزيد بن مفرغ الحميري:

"ومتى تمر بيوم اجتماع عشيرة

خطباؤنا بين العشيرة تنصل؟

البيت في البيان والتبيين - بحر الكامل.

سنة 1643 - ولد باشو في بادية إيكا بإقليم أوينو وهو ينحدر من عائلة مزار عين قضى طفولته مأخوذا بتصوير أوراق الخيزران وأقنعة النو وقرون الحلازين الطالعة بعد الأمطار وهي رمز قمري لما فيها من الظهور والاحتجاج.

فقد والده وهو في عامه الثالث عشر، تتلمذ على أشياخ كبار يضيق المجال عن ذكرهم، وفي العشرين انعتق من رق الإقطاع وعاش حياة حاج رحالة يجوب الأرخبيل بجزره الثماني، أحيانا مترجلا وأحيانا أخرى على حصانه.

وأينما حل تفتح له أبواب الأديرة وتصله الهدايا من الشعراء والأغنياء، إلا أنه آثر الزهد والأسفار مدونا أخبار المقالات الدينية وحياة التعساء.

ذاع صيته مثل جبل فوجي من خلال دفاتر اليوميات والمجاميع المشتركة مع أصحابه، إتسوجن، شوغو، شوكاي، وباقي المساهمين في ابتكار تحفة شعرية جف معها حبر الروائح، عنوانها القرد في معطف المطر

"سارومينو" وهي مترجمة إلى لغات العالم.

توفي في أوزاكا سنة 1694 وغرس أتباعه شجيرة موز تظلل قبره تيمنا باسمه الذي يعني عرجون الموز.

هذا وتشترط الجامعات اليابانية اليوم على طلابها أن يقدموا مقالات وملاحق إضافية تختص في أعماله وله أكثر من مائة تمثال تخلد ذكراه إضافة إلى صوره المطبوعة على البطاقات والمضروبة على النقود، شاعر ذواقة يرتشف قطر الندى الأبيض، وإنسان كريم يتصدق بخبزه للنساك المتسولين على ساحل سوما، حيث يمكن للمرء أن يسمع بدائع النفخ في الناي شاكو هاشي بزفراته القاسية ونعيب غربانه الآتي من أصقاع الفقر والجليد.

في الأخير أقتطف شذرات نقدية من الكتب الثلاثة المسماة "صانزوشي" وهي تحرير جماعي علها تضيء ركنا من مدرسة باشو.

- في المستقبل ستكون القيمة الأدبية رهن الخفة والهشاشة.

- بالحدس ننظم الهايكو وليس بالمحسنات البلاغية.

- ما يؤكد عليه الهايكو يتمثّل في إعطاء حق المواطنة للعبارات الشعبية الشائعة فهو ينبذ التعامل مع الأشياء بالإكراه، ربما يجهل الجمهور شيئا كهذا، ولكنه شعور جوهري بالنسبة إلى مجالنا.

- إن نظم أبيات على ذوق العموم أمر في المستطاع، ولكن إرضاء متفهم وإقناع عالمين اثنين فذلك شيء صعب المنال، هذا ما نجهد أنفسنا بسببه لغاية تقديمه إلى الأجيال، وما ذلك بالمستحيل.

ثلاثون هايكو بقلم باشو

لاذت بأجواف
قصف البامبو
ريح شتاء صرصر.
شرقا أم غربا
لا شيء غير صوت الريح
بين شتلات الرز.

ومضة خاطفة البريق
تمزقت لها العتمة
وصاح اللقلق رعبا.
قرّ الليل شديد
وحتى أنام
استعرت من الناطور ثيابه.
حين صوّت الكركي
تقطعت من زعيقه
ورقات الموز.
زوجة الملاح
تنظر المرجان
في ظل الصفصاف أشكالا.
هنهافة نسائم الربيع
وسعادة الربان
بين فكيه غليون يشتعل.
منبسط الأسارير
زمن الورد
تحت سماء الرحيل.
مكتمل هو البدر
والصبي الذي أصحب
خاف من عصابة الثعالب.
غزير مطر الشهر السادس
في شجر التوت
ديدان القز مريضة.
زهرة البطيخ
لا للمساء تنتمي
ولا للصباح.
كأسي الملأى نبيذ ساكي
ألقت فيها -
الخطاطيف طينا.
تأملوا القمر مليّا
من قبل أن يقتطع

قصب البحيرة.
في ذكرى عيد بُوذا
وفي اليوم ذاته
وُلد غزال.
الجرس الأخير
لا نسمع رنينه
في عشيات الربيع.
أجيء وأمكث
إذا ما تكرمت الفرولة
بالإحمرار في جبل ساغا.
يعابث القمل المنفلت
في راحة يده
شحاذ تظلله الأزهار.
عند جبل هاتسوس
هاج الحجيج تولّها
بين أشجار الكرز المزهر.
الحباحب تطير
فيما يترنح الربان مخمورا
يا للكارثة إنه يتصيدها.
من يوم للآخر
ينضج السنبل
وتتعالى سقسقات القبرة.
الشمس حامية لافحة
عجبا، جدول موغامي
قُذف به وانصبّ في البحر.
اللوتس في الغدير

لا يحلّ جنيه الآن
عيد الموتى.
رخوية المحار
أطبقت فمها
يا لشدة الهجير.
الجمر في رماده
وعلى الجدار
ظلّ الزائر ملقى.
راهب بوذي في البرد
أراه أشد هزالا
من سمكة سلمون داخنة.
جاري أفاق ملدوغا
يمعس القمل
هذي بوادر الخريف.
غاب الرب
فصار الكون قفارا
وصفرة أوراق موات.
صياح الدرّاج
هيّج أشجاني
وذكرني بأمي وأبي.
نبات وبرقوق
وحساء من نشاء البطاطا
بفندق السيد ماريكو.
ذاب الثلج
حظ فرشاتي من القطرات
أنقى حبابها.

الإحالات :

1- باشو كتاب مصور طبع باليابان سنة 2000 - متعدد اللغات. BASHO published by kAISEI-SHA-printed in Japan.

2 MATSUO BASHO-Cent cinq haikai Traduit du japonais par Fouad El - Etr LaDELIRANTE - France 1979

التّجريب الفنّي في النّص الشعريّ الجزائريّ المعاصر

«الممكن والمستحيل»

محمد الصالح خرفي

مدخل :

إن الحديث عن التجربة الفنيّة في الشعر الجزائري المعاصر، يلزمنا بإجراء مسح شامل للمتن الشعري الجزائري، حتى يكون الحديث مؤسسا على أدلة وبراهين نصية، وإن كان ذلك يتعذر الآن لعدم التمكن من الاطلاع على المتن الشعري كله لعدة أسباب : ضيق الوقت، وغياب النص من جهة أخرى.

فإن ما توفر بين أيدينا سيسمح لنا بالقياس - بالتعبير الفقهي - لأجل إبراز بعض سمات التجربة الفنية في النص الشعري الجزائري المعاصر. وأؤكد من البدء أنني لن أبحث في مصطلح التجريب، بل سوف أبرز سمات التجريب وهل ساير شعراء الجزائر السائد الشعري في الوطن العربي؟ إن تميزوا بخصوصيات معينة، وهل التجريب الفني عندهم يعني التخلص من كل قيد وشرط، والولوج في عالم الغموض وإحداث القطيعة مع الموروث والقارئ، وهل لدينا شعراء فعلا مارسوا التجريب الفني عن وعي ودراية لا مواكبة للموضة والموجبات الفنية؟.

كما يجب الإقرار أولا أن التجريب المقصود هنا هو التجريب المؤسس المبني على خلفيّة معرفيّة ورؤى فكريّة واضحة لا خروجا عن السائد الشعري ومخالفة الذائقة الفنيّة فقط، وإحداث المغايرة لأجل تحطيم النموذج لا غير.

كما يجب الإقرار أيضا أن النصّ الشعري العربي، قد شهد منذ القديم إلى اليوم محاولات عدة للخروج عن السائد والنمط الفني المتعارف عليه، بدءا بنصّ الصعلكة، إلى نص الخمر، إلى نص الموشح، إلى نص التفعيلة.

وفي كل مرحلة يدور الخلاف والصراع ويظهر أنصار القديم وأنصار الحداثة والتجريب.

ولم تكن الساحة الأدبيّة في الجزائر منذ العشرينات من القرن الماضي بمنأى عن هذه الصراعات والخلافات ودعوات التجديد والحداثة، مع الشاعر الناقد رمضان حمود وتجربته في نص "يا قلبي" ومقالاته النقدية.. وفي الخمسينات من القرن نفسه مع أبي القاسم سعد الله، وأبي القاسم خمار ومحمد الصالح باوية، وغيرهم.. بفعل تأثيرات موجة شعر التفعيلة.

وأول تغيير طرأ على النص الشعري الجزائري كان في البنية العامة له - الشكل الفني - فمن الشعر العمودي إلى شعر التفعيلة الذي وجد الصدى في السبعينيات من القرن الماضي في الجزائر بشكل ملحوظ، بل إن بعضا ممن أشرفوا على المنابر الثقافيّة حاولوا إلغاء أو إقصاء القصيدة العموديّة بشكل أو بآخر - بقصد أو بغير قصد - فمثلا مجلة آمال(1) في سلسلتها الأولى - في الفترة الممتدة بين 1969 و1985 نشرت تسعة عشر وأربعمائة نص شعري (419) منها خمسون ومائة قصيدة عموديّة (150)، وتسعة وستون ومائتا قصيدة حرة (269)، وقد ظهر هذا التوجه إلى شعر التفعيلة في المرحلة الثالثة من عمر المجلة عندما تولى الإشراف عليها: عبدالعالي رزاقي، محمد الصالح حرز الله، إسماعيل غموقات، حمري بحري، سليمان جوادي، محمد زتيلي، وعبد الحميد شكيل، بحكم الرؤيا الذاتيّة والممارسة الإبداعيّة لهؤلاء.

- جامعة جيجل،الجزائر.

ولكن مع نهاية الثمانينات وبداية التسعينات، والتحولات التي طرأت على البنى الفكريّة والثقافيّة والسياسيّة والإقتصاديّة وما ترتب عنها، عرف المشهد الشعري الجزائري - خاصة - عدة تحولات في البنية والشكل، وظهر خطاب شعري يواكب التغيرات والتحولات في الجزائر والعالم العربي، مع جيل جديد أظهر تحكما في الأداة الفنية وبعدا عن الشعاراتية والتبعيّة للآخر - السياسي - مستفيدا من الموروث الشعري السابق، ومحاولا التأسيس لنص شعري جزائري يحمل الخصوصيّة الذاتيّة والوطنيّة، ويمكن حصر هذه التحولات فيما يلي.

1/ في بنية النص :

1-1/في البنية الشكلية :

لقد تغير البناء الشعري الجزائري، أصبح للبناء قيمة كبيرة عند شعرائنا فتنوعت أشكال القصيدة تبعا لتنوع التجارب الشعريّة وتعددها، فبنية النص تتداخل مع مضمونه ولا يمكن الفصل بينهما، وإن كان للبعض رؤيا مضادة للقصيدة العموديّة، فإن الكثير من الشعراء كتبوا على الشكلين، ويتجه البعض الآخر إلى كتابة قصيدة النثر على اعتبار أن التجريب الفني لا حد له، وأن ذائقة الجمهور الأدبي يصنعها الشعراء مع الوقت، ومع التراكم الكمي والكيفي وفي كل هذا لم يخرج شعراء الجزائر عن السائد الشعري في الوطن العربي. ويمكن حصر البنية الفنية في الأشكال الشعريّة التالية :

أ- القصيدة الحرة :

لم أشأ الحديث عن القصيدة العموديّة لأنها متجذّرة في الموروث الشعري العربي وأفردنا القصيدة الحرّة بهذا الحديث لأنها شكل من أشكال التجريب والحداثة في الشعر العربي، وقد شهد المتن الشعري الجزائري تحولا إليها لأجل التخلص من قيود الوزن والقافية من طرف البعض، ولسهولتها ويسرها في اعتقاد طرف آخر، على أن الكثير ممن كتبوا القصيدة الحرة كانت بداياتهم عموديّة، وتمكنوا من عروض الشعر العربي، وكان تحولهم عن قناعة فكريّة ورؤية فنية ناضجة، ولنا في محمد مصطفى الغماري وعز الدين ميهوبي وعياش يحياوي وعثمان لوصيف ولخضر فلوس.. وغيرهم الكثير خير مثال على ذلك.

أما من كانت بداياتهم بشعر التفعيلة فقلما جرب أحدهم القصيدة العموديّة، لأنها رمز الجمود والقيود في رأيهم، ناسين أو متناسين أن الشكل تفرضه التجربة الشعريّة والنصّ الجميل لا يرتبط بدءا بشكله؛ فجمالية النص تنبع من تكامل عناصره الفنيّة جميعها. والإصدارات الشعريّة الأخيرة الصادرة عن اتحاد الكتاب الجزائريين، ورابطة إبداع ورابطة الاختلاف وجمعيّة الجاحظية - المدعمة من طرف الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها التابع لوزارة الاتصال والثقافة- أو الصادرة على حساب الشعراء معظمها من الشعر الحر، وهي ظاهرة ملفتة للانتباه . بل إن رابطة الاختلاف ترفض نشر الشعر التقليدي، ولا تنشر إلا الشعر الحداثي؟! مثل غوارب أبي بكر زمال - في زعم المشرفين عليها، لأن التجريب عندهم مرادف لإحداث القطيعة مع الماضي ومع الموروث الشعري والاقتراب من العوالم الغريبة.

ب- المزج بين العمودي والحر :

الشاعر الجزائري في تجريبه للمزج بين الشكلين يساير بذلك ماهو واقع في العالم العربي وهو واقع تفرضه التجربة الشعريّة للشاعر، فيجد نفسه بين شكلين في عالم نفسي واحد لا يستطيع إلا التعبير بالشكلين معا، وهذا يبرز مقدرة الشاعر في التعامل مع البناء وفي إخراج دواخله بأي طريقة كانت، المهم أن تصل القارئ في شكل جميل. وقد يتفاجأ متلقي النص الشعري بهذا التجاور لكنه سرعان ما يكتشف أن النص لحمة واحدة وخير مثال على هذا المزج - في رأيي - هو قصيدة "فجيعة اللقاء" للشاعر يوسف وغليسي المضمنة في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"، إذ تميزت بانسيابية شعريّة متفردة خاصة في المقطعين السادس والسابع :

لماذا كصفصافتين بوادي الرمال التقينا؟!

لماذا كصبح وليل، كموج ورمل، تعانقنا ثم افترقنا؟!

لماذا بفج الوداع التقينا؟!

لماذا بدأنا ؟! وكيف انتهينا؟!

لماذا قبيل الفراق افترقنا؟!

لماذا؟! لماذا؟!..محال..محال

تشتد جذوة تلك "اللماذا"

ويجرفني سيل ذاك السؤال تمزقني حية الأنبياء،

يحاصرني لغز ذاك المحال

ومن حيرتي :

يشيب الغراب يذوب الحجر

تنوح العنادل ينوح الوتر

يضجّ الأنين يئن الضجر

تفيض البحار فيبكي المطر

وعرافة الحي تقرأ في كفي المرتعش

سطور"القضاء والقدر"!! (2)

كما تكرس قصيدة "إراقة الرمل والأحجار" من ديوان الشاعر خليفة بوجادي "قصائد محمومة" هذه المزاوجة الشكليّة، حيث تبدأ القصيدة بمقطع عمودي وتنتهي بمقطع عمودي وحرفي الآن نفسه في المقطع العاشر، وكأن النص حلقة دائريّة، لا يمكنه الخروج منها إلا بنشوة عارمة :

العين بعدك لا تنام..

والنفس أسكنها الذهول

كيف التقينا؟

فامتزجنا : خمرة صبت بقطر من غمام

أنت التي أنشدتني شعرا تخالط بالأسى

لما تنادوا للرحيل :

يا فرحة ملأت عيوني بالمسا

واستكثرت دنياي أن نستأنسا

أنت التي ...

العين بعدك لا تنام.. والنفس أسكنها الذهول

***

وخلدت للهجر المباح بصبوة تركت لقانا في خيال الحالمين

ورأيتها دما هتونا هادرا في محجر كحتله نخب الرافضين

دمعا يعانقه السواد كأنما لبست أساها في الثياب وفي الدفين

دمعا تغالبه فيصرخ فاضحا روحا تمزق في وداع الراحلين (3)

ج- قصيدة النثر :

بالرغم مما قيل عن هذا التجريب في تشكيل النص الشعري، من المناصرين أو من الرافضين، فلن أناقش تلك الآراء، وأكتفي بإبراز هذا الشكل الفني في الجزائر. ومن أوائل الذين كتبوا القصيدة النثريّة مقتفين آثار أنسي الحاج وسعيد عقل ويوسف الخال.. عبد الحميد بن هدوقة في ديوان!؟ "أرواح شاغرة" وجروة علاوة وهبي في ديوان؟!"الوقوف بباب القنطرة"، ومحمد زتيلي، وربيعة جلطي، وزينب الأعوج، هذه الأخيرة حاولت التنظير أيضا للقصيدة النثريّة في مقال لها بمجلة آمال بعنوان جماليّات القصيدة النثريّة (4). واليوم يجنح الكثير من المتشاعرين وأدعياء الشعر إلى القصيدة النثريّة، وخاصّة الأسماء النسويّة التي تكتب خواطر حالمة وتسميها هكذا "نص" ؟!. لكن الشاعر عبد الرحمان بوزربة يصنع الاستثناء بتحوله الأخير نحو القصيدة النثريّة وهو الذي كتب القصيدة العموديّة والقصيدة الحرة بتميّز وأجاد فيهما. فبعد أن جرب الشكلين هاهو يجرب الشكل الثالث معتمدا على دهشة اللغة في ديوانه النثري "ممكن الشعر ومستحيل العشق" وهو في نصه هذا وإن سلمنا جدلا بشعريته أحسن بكثير ممن كتبوا هذا الشكل وتخصصوا فيه :

هل كنت امرأة في شكل حلم

أم كنت خيبة في شكل امرأة؟

هل كنت مرآة بألف وجه

أم كنت وجها بدون مرايا

هل كنت عاصمة ضيعت أنوثتها

أم كنت غرناطة أخرى

لم تسعها رجولتي؟!

أريد أن أعرف دفعة واحدة

لأموت طلقة واحدة

أن تكوني هزيمتي الأخرى

ليكون الموت أندلسي الأخيرة!(5).

لا على شاكلة جروة علاوة وهبي القائل :

صاحبتي - معذرة - ذاكرتي مشتتة
بين إدعاءات العالم المهوس
وحريق أولى القبلتين
وآخر عمليات المجموعة الستين
معذرة صاحبتي ..
إن بدأت حكايتي من الختام
ورجعت لحد البداية (6).

أو على شاكلة ربيعة جلطي القائلة :

سيداتي سادتي
أبعدوا الأطفال عن التلفزيون
فهذا إعلان خطير
آدم يبكي البشريّة
لكن فقط
الأطفال يسمعون(7)

والقصيدة النثريّة - بغض النظر عن هذا النص أو ذاك - لا تزال تصنع الجدل النقدي في العالم العربي كافة منذ الستينات من القرن الماضي إلى اليوم.

د- القصيدة الأحاديّة والثنائية :

وهو تجريب فني ينفرد به الشاعر "فيصل الأحمر"، وإن كانت القصيدة الأحاديّة قد جربها السرّياليون من قبله، وعلى رأسهم "بول إيلوار"، فإن القصيدة الثنائيّة من تجريبه حيث يتم الاستغناء عن الزوائد اللغويّة والحروف والاكتفاء بالمسند والمسند إليه، وبما هو ضروري قدر المستطاع، والاتجاه باللغة نحو التكثيف والاختصار والحذف، مع الالتزام بالإيقاع العروضي المتعارف عليه، وهذا النوع هو إعادة لتشكيل البناء الفني لكسر البناء النمطي، وإعادة لتوزيع السواد - النص - على البياض - الورقة - وهذا نموذج عن كل شكل :

1. القصيدة الأحاديّة : بداية (إيقاع المتدارك)

فلنقل
أول
الكلمات
ولتعد
سبلنا
البسمات
وليكن
موتنا
مدهشا
للجميع
لعل
يقولون
شيئا
سوى
مات
مات
فلنقل
ما تيسر
من
كلمات

2. القصيدة الثنائيّة : العائدون من الحرب (إيقاع الكامل)

وغدا يجيء
الفجر..يشدو
أغنياته في الغد
(ها ها ها ها)
وتهب ريح
حية..جذلانة
لتجفف العينين
عيني زوجتي
لتعيد خصبا
غائبا عن مرقدي
(ها ها ها ها)
وغدا يعود
الميتون، كما عهدناهم..
يبثون الحياة..
لدى المقاهي .. والنوادي
والنما ملء اليد
(ها ها ها ها)
وغدا يعود

الغائبون .. لعلهم
يتذكرون.. " الحيتين "
وآية مشهورة
من سورة " المسترشد "

فهذا التشكيل الشعري اختصار للغة المتعارف عليها، وتكريس لتقنية التدوير، وإشراك للقارئ للمساهمة في بناء النص الشعري من خلال تصوره للكلام المحذوف. ومحاولة من الشاعر لإحداث دهشة القارئ.

1- 2/ في البنية العامة والتقنيات الفنية :

لقد أدخل الشاعر العربي المعاصر الحداثي تقنيات على القصيدة العربيّة وطعمها بعناصر فنية زادتها غناء وثراء، ولم يكن الشاعر الجزائري المعاصر الأحادي الثقافة أو مزدوج الثقافة في غنى عنها، لذلك فقد استخدمها، ومن هذه التقنيات :

أ. استخدام الهامش في النص الشعري :

وذلك للتوضيح بحكم التكثيف الشعري، واستخدام الثقافة والمعارف العامة والخاصة في النص الشعري. واستخدام مدخل للنص- إهداء ، أو مدخل نثري أو بيت شعري لشاعر آخر-.. كتوطئة ليلمّ القارئ ببعض عناصر القصيدة، وكذلك استعمال الأقواس والنقاط وعلامات الترقيم الأخرى بكثرة.

ويشكل ديوان يوسف وغليسي الثاني "تغريبة جعفر الطيار"- الصادر عن اتحاد الكتاب الجزائريين فرع سكيكدة- علامة بارزة في هذا الاستخدام، الذي شهد الكثافة في نص "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" الذي بدأه بتوطئة عبارة عن أغنية شعبيّة عراقية، وضمنه عدة محمولات معرفيّة لجأ إلى شرح بعض الإشارات النصيّة والتعريف ببعض الرموز الواردة في المتن الشعري.

ب- شيوع القصيدة المجزأة إلى مقاطع تقصير أو تطول:

حيث تتكون القصيدة من عدة مقاطع مرقمة أحيانا ومعنونة أحيانا أخرى، تتراوح فيما بينها، ومن أحسن النماذج الشعريّة التي تشكّلت مقطعيا وأصبحت المقاطع كأنها مقطع واحد، قصيدة "الوطن المنفى"(9) للشاعر نصير معماش في ديوانه "اعتراف أخير".

وقد يصبح المقطع الواحد جملة شعريّة ومن ذلك أحد مقاطع "الحشائش والحلازين" للشاعر عاشور بوكلوة :

بين كل حانة ومسجد
خطوتان جميلتان
وبعض ساعة
ولا أحد يتأخر عن دعوة وردية
أو موعد طاعة
فمن غيرنا يملك هذه الشجاعة
ومن غيرنا يملك هذه البشاعة؟(10).

ونجد القصيدة ذات المقاطع المتعددة أيضا عند العديد من الشعراء الجزائريين مثل : فيصل الأحمر، حسن داوس، خليفة بوجادي، الشريف بزازل، يوسف وغليسي، عبد الرحمان بوزربة، عقاب بلخير، نور الدين درويش، عبد الوهاب زيد، وعثمان لوصيف وغيرهم...

ج- القصيدة الومضة/ القصيدة الديوان :

والقصيدة الومضة أو اللمحة أو التلكس الشعري هي القصيدة المبالغة في القصر، حتى لتكون الجملة الواحدة قصيدة، مثلما هي عند الشاعر عز الدين ميهوبي في ديوانيه"ملصقات " و"اللعنة والغفران"، ومن أقصر ومضاته في الديوان الأخير ومضة " أخيرا":

دمي نبض لكل الناس
وجذري في ذرى الأوراس
وروحي آية تتلى
وتطلع في المدى أعراس(11)

وكذلك نجد قصيدة الومضة بكثرة لدى الشاعر يوسف وغليسي في ديوانه " تغريبة جعفر الطيار" عبر ومضات متنوعة مثل (لا، جنون، خوف، حلول تساؤل، غيم إعصار، غربة، قدر ..) وهي ومضات ذاتيّة ووطنيّة؛ فمن الأولى ومضة " خوف":

أنا والحبيبة والعواصف
والغمام..

الليل يسكن مقلتيك

حبيبتي..

وأنا أخاف من الظلام!(12).

ومن الثانية، ومضة "قدر":

قدر..قدر

مهما أسافر في امتدادت

المعارج

أو تضاريس القمر

"لا بد من وطني..

وإن طال السفر"!(13).

ونلمس التوجه إلى قصيدة الومضة أيضا عند الشاعر أحمد بوذيبة في ديوانه " تسابيح لعيون ليلى" في العديد من النصوص : لمسة، يا حقلها، خير البشر، إذا جردت، مبلجة الحواجب، أين مني، رانيد، حمام.. ومعظمها لا يتجاوز الخمسة أسطر:

كـلنا قد يشيب ومن ذا لا يشيب

هل سمعت بنـخلة ثمارها لا تـطـيـب

وهل رأيت يـومـا شمسه لا تغـيـب(14)

وبالرغم من بساطة الكثير من هذه الومضات عند بوذيبة أو غيره، فإن التوجه إلى كتابة الومضة باد في المتن الشعري الجزائري المعاصر وقد شهد الرواج خاصة في التسعينيات من القرن الماضي، وهذا التوجه إلى كتابة القصيدة الومضة مرتبط إلى حد كبير بالتغيرات التي حدثت في البنية السياسيّة والثقافيّة والفكريّة في الجزائر.

وفي مقابل قصيدة الومضة، هناك القصيدة الديوان، أي القصيدة الطويلة التي تأخذ مساحة الديوان كله، مثل : ديوان " غرداية" لعثمان لوصيف وديوان "إلياذة بسكرة" (15) لعامر شارف(16)، وديوان " طواحين العبث"(17) لأحمد شنة وديواني " الحشاش والحلازين"و"دثريني" لعاشور بوكلوة (16)..

د ـ القصيدة البصريّة :

حيث أصبحت القصيدة المطبوعة في دفتي ديوان لها كتابة خاصة، إذ توزع الحروف بشكل مميز، كأن تطبع كلمة من النص أو جملة بحروف بارزة عن غيرها بالإضافة إلى الرسومات المرفقة بالنص، والتشكيل الكتابي للنص الشعري. خاصة في الدواوين المطبوعة بخط اليد، والحقيقة أن هذا النوع من الدواوين قليل في الجزائر ومن تلك الدواوين القليلة:"أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" ليوسف وغليسي إذ كتب بخط الشاعر نفسه، وبخط الشاعر والخطاط معاشو قرور، وبرسومات الصحفية والأديبة فضيلة الفاروق. من الغلاف الخارجي إلى الصفحة الأخيرة، ولم يدخل الخط الطباعي إلا في صفحة الفهرس. وهي تجربة متميزة في الشعر الجزائري المعاصر شهدنا مثلا لها في بعض الدول العربيّة مثل المغرب وتجربة الشاعر محمد بنيس.



هـ ـ القصيدة الصوتية :

حيث تسيطر مجموعة من الأصوات والحروف على أجواء النص ، جاذبة إليها القارئ والسامع صوتيا، قبل الاهتمام بمعناها ودلالاتها، وقد لاحظت أن الشاعر عبد المالك بوسنة يولي عناية خاصة للقصيدة الصوتية في

ديوانه "بين صار وكان" خاصّة في نصوص : وس..وس، دف..دف، عو..عو، وع..وع... ومن هذه الأخيرة قوله :

باسم وعن..وع..وماجرع
بسم ما..ما..وما وقع
باسم يا..يا.. وما ابتلع
ذكروه بفعل جع
عاقبوه بما وجع
اجعلوه يقول وع
فالظلام قد انقشع (18)

و- توظيف الرموز والأساطير:

حيث تنوع توظيفها في المتن الشعري الجزائري المعاصر، وتوزعت الرموز* بين الأسطورة، والتاريخ، والدين، ولا يخلو أي ديوان من توظيفها فعاشور بوكلوة وظف "زرقاء اليمامة"، وأحمد بوذيبة "ليلي" ونصير معماش "مريم" وخليفة بوجادي " بوغنجة" وعبد المالك بوسنة "شهريار وشهرزاد وسندباد" محاولا ربط الماضي بالحاضر، ومسقطا شجون اليوم على عذابات الماضي، فالسندباد الأسطورة عاد مع بوسنة ـ ليكشف زيفنا ويبرز تيهنا :

سندباد
ركب الطوف حزينا ثم عاد
سندباد
أو أنخت الطوف يوما في العراق
لرأيت العرب جمعا في طلاق
ورأيت العجم زهوا في تلاق
بل رأيت الجمع طرا في عناق (19).

بل إن الرمز يتحول إلى قناع للشاعر يبلّغ من خلاله رسالة ما إلى القارئ مثلما فعل عبد العالي رزاقي مع الحسن بن الصباح في ديوانه "يوميات الحسن بن الصباح" ويوسف وغليسي مع جعفر الطيار في ديوانه "تغريبة جعفر الطيار" أو أن يقتنع الشاعر بصوت امرأة مثلما فعل عبد الرحمان بوزرة في نص" قالت خارج الصمت":

رسائلك التي أرسلت
كنت قرأتها
وقرأت ما بين السطور
قرأت ما بين النقاط
قرأت ما بين الجمل
كانت رصيفا من قطا
كانت نداء للخطى
كانت..
ولم يعد من عادتي
أبكي الطلل..
إني أعيد لك الرسائل
والهدايا..
والحلي إن شئتها
أو شئت ..
خذ حتى القبل (20)

ز- توظيف التناص ودخول مواضيع جديدة :

حيث لجأ الشاعر الجزائري إلى استثمار نصوص سابقة لشعراء آخرين وضمنها متنه الشعري ليغني تجربته ويضفي على نصه مسحة جماليّة . كما أن ظروف العصر فرضت على الشعراء معالجة بعض المواضيع كموضوع المدينة مثلا **، فالمدينة كفضاء ومكان متميّز بعلاقاته الإنسانيّة عن الريف والصحراء حضرت في الشعر الجزائري، المدينة كانت بديلا عن كل الأمكنة وأضحت مثل الحبيبة تكتب الأشعار لها وتقرأ عليها، فتصبح المدينة امرأة تحمل كل صفات الأنوثة والإنسانيّة، مثلما هي عند الشاعر عاشور بوكلوة في ديون " جوازات سفر إلى جزيرة الوحشة" :

وجهك هذا الكبير.. الكبير
يذكرني بصدر أمي
بحلمها .. بدمعها ..

بحبها الكبير

سبرتا..

ها أنا أطرق بابك

افتحي ذراعيك

حضني هذا البدوي الفقير

إنه قادم وبين يديه مفاتيح عشقه

ودواوين شعره

وفساتين الحرير(21)

لكن الحضارة والمدنية المزيفة جعلت الشاعر يشعر بالحزن في خضم البحث عن الذات المهزومة والمكلومة، فيتجه إلى ذاته ليبحث عن سره وحزنه الدفين، فشاعت سمة الحزن عند الكثير من الشعراء، ومنهم عبد الرحمان بوزربة في ديوانه "وشايات ناي" بدءا من الإهداء" إلى كل القريبين جدا من الحزن والأغنيات" (22) إلى نص" ما بقي من دمي ليس لي":

لأن الندى

قطر من دمي

ولأن فمي

وردة الروح

أهدي المدى ما تيسر مني

وأزرعني مطرا في السحاب

لأني سليل الجروح

أتشكل عمرا من الحزن

ثم أسير إلى فرحتي

مترعا بالدموع التي

اكتشفت ضحكتي

في عيون الضباب (23)

ط - شيوع الجانب الحكائي والسردي :

حيث شاعت هذه التقنية، المستعارة من الخطاب الروائي والقصصي وأضحى النص الشعري قصة شعرية، يتداخل فيها الإيقاع مع السرد، القصة مع الصورة، وقد تكون القصة الشعرية قصيرة، كما في الومضة، وقد تكون طويلة كما في القصائد المطولة وتتجلى هذه التقنية بكثرة عند الشاعر عبد الرحمان بوزربة :

إن سألتم مراياي عني
فقولوا لها
داس في المنحى وردة
فانكسر..

حيث ترد صيغة الحكي بصراحة مع فعل القول : قال، قلت. الذي تواتر في النص" شفاه السوسنة" (24) فقط ست مرات، أو بصيغة : تبتدئ الحكاية تقول الحكاية وأكمل نص سردي شعري عنده هو نص "وردة الغبار" في ديوان وشايات ناي :

وهو يشرب قهوته

ويدخن سيجارة

في الصباح المؤدي

إلى زحمة من دخان المواعيد

داهمه الحزن

ليلا من الناي والصمت

والأصدقاء القريبين جدا

من الموت والأغنيات

وأنثى تعطر بالقلب فنجانه

ثم تترك تفاحها

في يديه

رصيفا من الشوك والانتظار

وتخرج..

عابرة دمه

ويدخن سيجارة في الصباح المؤدي

إلى موعد من غبار (25)

2 /في الإيقاع :

لا يمكن فصل الجانب الموسيقي عن البنى العامة

للنص، والتي أشرنا إلى بعض منها في الفقرات السابقة، إذ أنه حد من حدود الشعر، لذلك لم يغفله شعراء الجزائر الذين كتبوا القصيدة العموديّة، أو قصيدة شعر التفعيلة، وقد تجلى التجريب الإيقاعي في النص الشعري الجزائري فيما يلي :

2ـ1 / المزج بين الأوزان في النص الواحد :

وذلك في العمودي والحر على حد سواء، فالظاهرة لا تقتصر على شكل بنائي معين ولا على شاعر معين، بل هي ظاهرة عامة في الكثير من الدواوين فإذا أخذنا الشاعر فيصل الأحمر كنموذج، وجدنا في ديوانه " منمنمات شرقية" وهذا المزج في نصين اثنين :

الأول هو " أغنيات مختصرة جداً" المتشكل من ستة مقاطع يتواتر فيها إيقاع المتدارك والكامل بالتناوب :

الكامل / المتدارك/الكامل/المتدارك/ الكامل/المتدارك.

والثاني هو " ترجمة شعريّة لحياة السدى" المتكون من عشر مقاطع تواتر إيقاع المتدارك في ستة منها، وإيقاع الكامل في الباقي. بهذا الشكل:

المتدارك/ المتدارك/ الكامل/ الكامل/ الكامل/ المتدارك/ المتدارك/المتدارك/المتدارك/الكامل/الكامل.

فتنوع الإيقاع يؤدي إلى تنوع الاستجابة من قارئ إلى آخر، ومن مقطع إلى آخر داخل النص الواحد. وإن كان لهذا التنوع مبرراته النفسيّة والفنيّة بالنسبة للشاعر، فإنّه بلا شك سوف يؤدي إلى تنوع التقبل. وإلى الفهم إذا أحاط القارئ بعوالم النص والشاعر، أما إذا كان التقبل سلبيا فإن النص يبقى في دائرة مغلقة ينتظر من يفك قيده ويحرر فهمه.

2ـ2 / شيوع المتقارب والمتدارك :

وهي ميزة عروضية عامة وشاملة في الجزائر والعالم العربي، لا يسمح المقام هنا لإثبات جداول تفصيليّة، وسأكتفي بهذا الجدول الإحصائي الخاص بالمتن الشعري للشاعر عبد الرحمان بوزربة الذي مكنني من الإطلاع على معظم نصوصه :

فالميل واضح للبحور الصافية التي تحمل سمات الأنوثة، كونها قابلة للتمدد والتقليص كشأن الجسد الأنثوي - على حسب رأي الناقد عبد الله الغذامي في

الديوان	المتدارك	المتقارب	الكامل	الرمل
قصائد للشمس وأخرى للمطر	6	3	2	2
عرس الصهيل	9	3	4	/
وشايات ناي	5	3	1	/
فردوس التوت	9	7	4	4
المجموع	29	16	11	6

كتابه " تأنيث القصيدة والقارئ المختلف" - والخوف كل الخوف أن يحصر الإيقاع العروضي العربي في إيقاعين اثنين ثم بعدها يتخلى عن الإيقاع وعندها على الشعر السلام.

فالابتعاد عن الأوزان المركبة والجنوح إلى الأوزان الصافية جاء مواكبة للتطورات التي شهدناها وطلبا للبساطة واليسر والسهولة، زيادة على الطاقة التي تعطيها البحور الصافية لشعر التفعيلة وجعله قريبا من جمهور القراء، لغة وصورة وإيقاعا .

وفي دراسة للناقد العراقي محسن اطميش المعنونة بـ"من قضايا موسيقا الشعر الجديد" بين أن الرمل والكامل شكلا مساحة كبيرة من شعر الخمسينات والستينات في العراق، والمتقارب والمتدارك احتلا المساحة الأكبر في الشعر العراقي خلال السبعينات والثمانينات. فهي ظاهرة عامة في الشعر العربي ككل وليست خاصة بالشعر الجزائري فقط.

2 ـ 3 / انتقال القصيدة من الشطرين إلى السطر إلى الجملة الشعريّة : وشيوع التدوير*** التي أصبحت معه القصيدة جملة شعريّة واحدة بفضل تطويعها وتحميلها بجملة من المعارف، وتنويع أشكالها.وكل ذلك لأجل دفع الحركة الشعريّة وعدم الجمود، والتغيير الذائب، ومواكبة الجديد، والتجريب لتقريب الشعر من الآخر. والتدوير وظف بكثرة مع القصيدة الحرة التي استثمرت التقنية بشكل فعال وأمدّت النص بروح جديدة.

خاتمـة:

هذه أهم المجالات التي كان فيها التجريب الشعري في



الجزائر؛ الأكيد فيها أننا لم نصنع الاستثناء، كما أننا لم نكن متخلفين عما هو واقع في الشعر العربي المعاصر، وإن كنا نشيد ببعض التجارب الشعريّة الجزائريّة التي أثبتت قدرتها على التجريب وتطويع الشعر، ودليلنا في ذلك ما ينشر في العديد من المنابر الأدبيّة العربيّة لشعراء من الجزائر والجوائز الأدبيّة العربيّة التي تحصل عليها بعض من شعرائنا أيضا.

وفي الأخير، لا بد من الإشارة إلى أن موجة التجريب، بالرغم مما أعطته من دفع للنص الشعري الجزائري، فهي من جهة أخرى أعطته وجها مظلما من المتطفلين على ساحة الشعر، ومحترفي الكتابة المشوهة، إذ أصبح الشعر عند البعض هلوسات بلا معنى، بلا موضوع، شعر وما هو بشعر، كقول أحدهم في قصيدة "الشتات" جمع فيها الكلمات من هنا وهناك وسماها شعرا!؟

الحياة السعيدة في النفس

الحياة الجميلة في النفس

الحب

العشق

الموت

الأسفار

العودة

الخصب(26)

فالتجريب الشعري كان شاملا وعاما من أجل كسب قرّاء جدد والحفاظ على مكانة الشعر في قلوبنا وقلوب الأجيال القادمة، والتجريب حالة غير متوقفة على مكان معين ولا محدودة في زمان ما، فهو حالة مستمرة إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها. وإن كنا نلحظ أن بعض الشعراء الجزائيين غير مقتنعين بهذا التجريب، ويقلدون من أجل صنع الحدث فقط، مشوهين الصورة الأولى. فإن نصوصهم لن تنطلي على القارئ الجيد الذي يميز بين الحقيقي والمقلد، وحتى إن صنعت الحدث في وقتها ـ المحكوم بظروف معينة ـ فإنها سوف تفقد تميزها بعد حين.

الإحالات :

1ـ لمزيد من التفصيل، راجع بحثنا لنيل درجة الماجستير: ترجمة مجلة (آمال) في الصحافة الأدبيّة بالجزائر ـ جامعة قسنطينة 1999.

2ـ يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ـ منشورات دارالهدى ـ ط 1 الجزائر 1995 ـ ص 38 ـ39.

3ـ خليفة بوجادي : قصائد محمومة ـ منشورات مركز إعلام الشباب لولاية سطيف 2002 ـ ص 52.

4ـ زينب الأعوج : جماليات القصيدة النثريّة ـ مجلة آمال ـ العدد59/ 1984.

5ـ عبد الرحمان بوزربة: ممكن الشعر ومستحيل العشق ـ ديوان مخطوط. 2002

6ـ جروة علاوة وهبي : الوقوف بباب القنطرة ـ منشورات آمال ـ ص 61.

7ـ ربيعة جلطي : إعلان خطير ـ مجلة آمال العدد40، ص 46ـ 47.

8ـ يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ـ منشورات اتحاد الكتاب الجزائريّين فرع سكيكدة 2001.

9ـ نصير معماش : اعتراف أخير ـ دار هومة ـ ط 1ـ الجزائر 2001 ص 12 ـ17.

10ـ عاشور بوكلوة : الحشائش والحلازين ـ مخطوط 2002، ص 55.

11ـ عز الدين ميهوبي : اللعنة والغفران ـ منشورات أصالة ـ ط 1 ـ سطيف 1997 ـ ص 85.

12ـ يوسف وغليسي : تغريبه جعفر الطيار ـ ص 60.

13ـ المصدر نفسه ـ ص 67.

14ـ أحمد بوذيبة : تسابيح لعيون ليلى ـ مخطوط 2002، ص 71.

15ـ شارف عامر : إلياذة بسكرة ـ منشورات لجنة الحفلات لمدينة بسكرة ـ ط1 ـ 2002

16ـ أحمد شنة : طواحين العبث ـ مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، ط 1ـ عنابة ـ الجزائر 2000

17ـ عاشور بوكلوة : الحشاش والحلازين ـ دثريني (مخطوطين معدين للنشر) 2002.

18ـ عبد المالك بوسنة : بين صار وكان ـ ديوان معد للطبع ـ ص 84 ـ 85

* لمزيد من التفصيل راجع : الرمز والدلالة في الشعر العربي المعاصر ـ عثمان حشلاف ـ منشورات الجاحظية ط 1 ـ 2000

19ـ عبدالمالك بوسنة : بين صار وكان ـ ص 30.

20 ـ عبد الرحمان بوزربة : عرس الصهيل (ديوان مخطوط)

** قدّم الدكتور إبراهيم رماني عملا متميزًا عن المدينة في الشعر الجزائري، في بحثه : المدينة في الشعر العربي "مدينة الجزائر نموذجا".

21ـ عاشور بوكلوة : جوازات سفر إلى جزيرة الوحشة ـ ديوان مخطوط 2002 ـ ص 12 ـ 13

22ـ عبد الرحمان بوزربة : وشايات ناي ـ منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ـ ط 1 ـ 2001 ـ ص 06.

23ـ المصدر نفسه ـ ص 36.

24ـ المصدر نفسه ـص 74.

25ـ المصدر نفسه، ص 92

*** التدوير هو تمدد الجملة الشعريّة حتى تكون معادلة لدفقة شعوريّة موحدة تنطلق بها معها من بدايتها إلى منتهاها في نفس واحد أو أنفاس متلاحقة ومتلاحمة.

26ـ محمد زتيلي : الشتات ـ مجلة آمال ـ العدد 58ـ ص 31.

فتحي النصري

العاصفة

إلى محمد الجابلّي
ذكرى «مرافىء الجليد»

ربما احتجنا إلى عاصفة

هذه المرةَ،
لن يلفظنا اليمّ بأرض
هذه المرة،
لن نرجع من حيث أتينا
قُضي الأمر وآوانا العُباب.

هو ذا ميراثنا الحقُّ
شراع هالك تدوي به الريحُ
ويغشاه من الشرق ضبابُ
ومن الغرب ضبابْ

فليكـــــنْ،
ربما احتجنا إلى عاصفة
كي نرى الهوّة تدنو
ونرى الوجه الذي نحمل والهوةَ
من دون حجاب

نحن لا نشبهُ ما كنا نريدُ

ما الذي غيّرنا ؟
وزر تاريخ الأسى
أم جذوة آلت إلى برد مُقيمْ ؟
أم تراه القبوُ أدمناه
حتى صار مرآة لنا ؟
صار ماءْ
وسماءْ

لكأنا سمكٌ آبَ إلى غيْض ضنينْ
أو نجوم نافقاتْ
روحها الخافقُ خابَ منذ آلاف السنينْ

كم تغيّرنا ؟
ألم تعل لنا فيما مضى أسطورةٌ ؟
الوردةُ، التنّين
أسوار وقصر
دونه سبع أراضٍ وبحار
دونها ملك وأمر

أول السورة
إخوان الصفاء
رايةٌ وعدٌ، مواعيدُ وسرّ

إرمٌ
كنزنا المحجوب في الصحراء
إكسير وسيمياء وسحر

نحن لا نشبه ما كنا نريدْ
وإذا ما هجس الشوق لنا شيئا
ورمنا فسحةً
خارج القبو
تناهينا إلى قبو جديـــدْ
هكذا يلتبس الخارج بالداخل
والداخلِ بالخارج،
والأقباءُ بالرحب المديــــدْ

لا تقلْ:
"كل ما أحببت لن ينساب من بين يديك"
آيتي أني أحب الآفلين.

لا تقلْ:
"لا يوجد الله وأمريكا معا"
آن للكائن أن يدخل في طور الذهول.

أيها الواقف في ريح المساء
تستحث الروح،
موثوقا إلى الصخرة،
مأخوذا بسرّ النار والوردة،
أنظر
هذه الأشياء من حولك تزور وتنأى
كلما حاولتها،
ثم تزور وتنأى،
فسدى تعطو إليها
وسدى تذهل عن
لحن الأفول

***

نحن لم نرقَ الجبال
لم نعد بالنار للأرض الوطيئة
فليكن
أولسنا نحن أبناء الرمال
في ظلال الوهد،
ألفينا الأساطير غريقة،
فتلمّسنا الحقيقة
في الهبوط
حيث تغفو الموجةُ الأولى
هناك،

من متاهات سحيقة
نبدأ الهجرة، نبرا
من دم الأسلاف نعرى
من خطايانا البريئة

فليكن،
لم يعد ثمة منجىً
غير أن ننحل في البحر
وأن ننظر أمواجا
وأفواجا تمر
كل طور ناسخ يمحوه طور"

فعسى،
إذ تغسل الأمواه ما تغسلُ
أو تحمل ما تحملُ
قربانا لميثاق جديد،
أن نرى الهوّة فينا
ونرى الكتلة إذ تخبط عمياء
تغشّاها السديم
مرّة تهوي عميقا
مرّة تغفو على الماء العميم
ربما، من خبطة عشواء تمنى
نطفةُ الضوء الخبيئة
في حشا الأرض الوطيئة.

فاطمة بن فضيلة

سأرضى بالقبلات

سأكون جليستك
فلا تدع النّدماء
لا تبحث عنهم في غبش الوهم
وفي عصيان الطّرقات
سأكون نديمتك
ولك الخمرة، كلّ الخمرة
وسأرضى بالقبلات

سأكون نديمتك
فلتصرف كلّ الأصحاب
والنّادل وكراسي الحانة
وجرار الخمرة والأكواب
هل تجرؤ أن تجلس
في حضرة شفتيك الأكواب

لا تخش هبوب اللّيل على الجدران
لا تخش هروب الخلاّن
وصرير الأبواب الموصدة
وصراخ النّادل وغباء النّدمان
سأكون حليفتك ضدّ الموت
وضدّ نواميس الجذب
وقانون الدّوران

اشرب
فالخمرة كلّ الخمرة لك
وكروم الأرض
ودوالي الأعناب
وسأرضى بما يسكب من شفتيك
على ظمإ الأكواب

يا أجمل حانات بلادي
يا أحلى الخمّارين
ويا أوفى الأصحاب
لا تسألوا عنه نديمي
فنديمي اللّيلة تاب
ونديمي اللّيلة مفتوح ككتاب
عتقت له الغيم
وأسرجت له فرسا في شريان القلب

يا شعراء بلادي
يا أذكى ذئاب اللّيل
ويا مقترفي الأحلام
لا تسألوا عنه حبيبي
فحبيبي الليلة منهمر كغمام
أشرعت له بابا في الصحراء
ودحوت الرمل سبيلا
وبنيت على طول السهفح ديارا
ونصبت خيام

سأكون نديمتك
فلا تدع العرافين
ولا تدع الغرباء
ولا تدع الدجالين
ولا حتى الشعراء

سأكون نديمتك
ولك الخمر
... لك الأمر
وعليك من جسدي المحموم رداء

أ

رحيّم جماعي

من دمي عبرت فاطمة*

(1)

عابر..
كأماني اليتيم
والفيافي التي..
قادمه
والصّحارى التي اتّسعت في دمي
إنها وردة الحزنِ
يا فاطمه

(2)

في انتظار الصّباح الّذي...
ليس تدنو خطاه
من الغرفة الباردة
تسقط الرّوح في صحنك
هكذا أنفق اللّيل...
واللّيل...
واللّيل يا طفلتي جارح...
وأحاول نجمتك الشارده

(3)

تشبهين الغزاة القدامى
وأهلي وليلي... وليلَى
وكلّ الذين أحب
تشبهين طفولة ذاك الغزال الذي...
كنت ربيته داخلي
تشبهين البحار إذا غضبت
ورسائل من تسكن النجمة الهائمه
تشبهين الخليج/ الجحيم
ووردة السياج يطلّ على
شرفة غائمة

(4)

تشبهين الحقيقة
وهي تعود إلى شمسها
تشبهين الجدار الجديـدَ.
يباعد بيني
وبين الذي قد مضى
وبين التي كتبت رحلة الخاتمه
تشبهين النّقيشة في قلب أمّي
ووشم قديم على...
زند هذا الوتـــر
تشبهين بلادي هنا في دمي
ضجة دائمه

(5)

مرّة...
هكذا بغتةً
هدّدت نجمتي بالرحيل
لم أكن عاشقا سيئا
لم أكن في الهوى
كالـــغمام البخيل
لم أكن حينها قاتلا
انّما شاقها
أن أكون القتيل
هدّدت...
عندما هدّدت
اختفت طرقي كلّها
واختفى بلد حارق وجميل

(6)

أصدقائي القدامى
استضافوا شكوكا وقافلة من غيوم:
ما الذي قد يرافق شيخ النشيد إلى...
حفلة فجأة؟
ما الذي يجعل الأرض
في مثل ساعة ريح تدور؟
ما الذي مثل شيخ ولـد
يسحب الأرض من خدرها
ويطير إلى جبل كالنسور..؟
أصدقائي القدامى هوى حدسهم
لا يرون يديها ولا ..
كيف من أجل هذي اليدين...
تثور.

(7)

الجبال...
البساتين مأهولة
القصائد مجروحة ثائرة
البيوت...
يا حياة البيوت...
الطيور تؤوب إلى جبل فادع
وإلى غابة ساهرة
البنات...
وما خبأت من أمان قلوب

....

كلها ...
كلها ...
لا تساوي دمي
يحتسي سرها
طفلتي الماطرة

(8)

- أنظري فوقنا ...
لم أر مثلها نجمة لامعة
- طر إليها صلاة وأدعية
إنها نجمة جانعة.
- سأطير إليها ولكنني...
لا أحب النجوم المتاحة في الرغبات
لست أهوى سوى نجمة
كنت ربيتها فيك لي
نجمة أنفقت عمرها
في دمي طيعة.
- قل لها انطفئي
- لا عليك ...
- فها ذهبت
من.. إلى ...موتها مسرعة

(9)

والتي سابقا
خيلت لي بلادا وقافلة
من حنين اليدين
لم تكن وجهتي
لم تكن عادتي الدائمة
إنما دربة نحوك
أنت يا ...
خطوتي الحاسمة

(10)

فجأة ...
مر غيم حزين كقلبي
كشمس الشمال البعيد البعيد
لم أر الغيم
لكن روحي هوت
في هوى حيرتي الآكلة:
ربما صادها نـدم
ربما قادها في الهوى
فـارس ودم
ربما انسكبت كنبيذ المسا..
في خطى السابلة
ربما... ربما ...

ربّما ساءها
أن يكون لها عاشق
شيّد البيت والعمر والأغنيات
في الرؤى القاتله

(11)

صوتك المختفي
خلف .. أنت ..
يرشّ الطّيور على الشجرات
فيعود حمام الجبال
إلى عرس هذا المـــطـــر
وتعود الحـــساسين والقبّرات
وتعود الأماني تواعد روح فتاة وحيده
وتعود الحكايا القديمة من ...
قمقم في أعالي الكهوف
ويعود النّدى للقصيده
وأعود أنا غافلا
عن نداءات صحبي
وما قد يطيح بروحي البعيده ...
صوتك المطمئن إلى طائري
لا يروم أحد
فيعيد المياه إلى حجرين
ويشرد صوت الكآبة في ...
دورة للحياة البليده

(12)

أيّها البحر...
يا كاتم السرّ والشهقتين
يا لغات الدّنى كلّها
أيّها البحر...
يا هادي الطفل والطفلة المشرقه
لا تعكّر صلاة النّوارس والخافقين
لا تبح للكمنجة ثانية
فالصدى يجرح العاشقه
أيّها البحر يا سيّدي ...
إنها تحزن الآن في حضرتك

وتجوس الدّروب التي ...
سلكت خطوتي قبلها
فاسترح هدأتين فقط
ريثما ترحل اللّحظة الحارقه

(13)

ساحر جرحك القمريّ الرّجيم
يا سليلة نجم اللّغات
ساحر كالرؤى المقمره
ساحر فوق أرض الكآبة
يعدو إليك على شهوتين
والذي شاقه السرّ يا شاهدي
تلك من سرّها لمسة
شقت القلب
والروح
والخاصره

(14)

لي حرائقها ...
ولها ما ادخرت زمانا
من الوجد في جسدي
ووصايا البحار
لي أناملها ...
تتهجى الخريطة ليلا
كعاشق حرب قديم
أو كلص الديار
ولها كلّ ما...
أورثتني الطبيعة من ...
عاتيات الرياح ومن ...
زورق داخلي ومطار ...
ثم لي ريقها
كلما حمحمت فرسي :
- هات لي عسلي
أولمت ريقها طبـــقـــا
من نبيذ ونار

---

* الجزء الثاني من قصيدة مطولة بحجم كتاب، يحمل ذات العنوان، نشر الجزء الأول منها، في "الورقات الثقافية" لجريدة "الصّحافة" بتاريخ 24 سبتمبر 2004 العدد447، نعيد نشر المقطع الأول فقط، للضّرورة الفنيّة، وحسب ما يقتضيه سياق النّص.

أ

فتحي الجميل

يـــوميّـــات عربيّ في "ليون"

. في مدينة النّهرين :

حين يتعانق "الرون" و" السون"
في مدينة النهرين
أذكر قصتنا
مياه من الحب بثها الله منذ الأزل
وحين أراهما يفترقان
يخفق القلب أكثر
وأذكر أنّنا اثنان كآدم وحواء
وأنّ الحبّ لا يعرف الوحدانيّة

. على «الرّون»

على الرون أجلس عند المساء
أرى في المياه وجوها بعيدة
فأقذف بعض الحصى
لعلّي أرى بسمة
أو قصيدة

. اللّيـل

اللّيـــل في "ليون" صحراءُ عامرة
بالنور والمطر
والنّاس يمشون مهلا
ويغلقون النوافذ
ويقرؤون كتابا بعيدا.
الليل في "ليون" ناعس
والطّريق مبلّلة بالدّموع
ووجه القمر
مطرق في خجل.

. الجريدة

الشوارع في " ليون" خاوية
لا شيء غير تماثيل "سان إيكسيبيري "
والسيدة العذراء .. والنّساء العربات
والكنائس الفاخرة..
أسأل البائعة عن "الحياة الثقافيّة" أو "علامات"
فتأسف بأدبها الجمّ :
"لدينا "لو فيغارو" إن شئت"



. «غريب الوجه واللسان»

رأيت في الشوارع الوجوه كلّها ..
الملامح كلّها ..
ألوان الشعور كلّها ..
لكنّي لم أر غير لسان واحد.

. موسيقى

أستمع إلى "جفنه علّم الغزل"
فأكتشف أننا أمّة حزينة.

- ليون - سبتمبر 2004

شعر

المنذر العيني

وريث المتاهة والصرخات

من أين أجتاح المدائن ؟
والوقت منغلق الحقيقة
لا حقيقة إن أردت
وتلك خلجان تواترها الراحلون
هذي المقابر منتهى الطرقات
ولا طرقاتك المألوفة إن أردت
وتلك غابات أخر
لمن يعتليها المتعبون
إن تسأل الملاّح عني
يرتعد موج البحار لا يني
هذي البلاد سليلة غيمك
فانتظرها
انتظرها ينتظرك الصبح
ينتابك الحسّ الوقود
وتحرسك السماء
ويرشفك الضّوء من قيعان ظلمتها
فكن
شجرا يغازل شمسه بالاخضرار
وطارقا معتوهة خطواته مدّاً وجزرا بين قافيتين
يصل السّماء بأرضها
يدمي سواكنه
ويحيي ليلة الميعاد بالآهات

****

تمضي الأزقة في دمي مثل الشّرايين التي انتفضت
وتهتف باسمي المجنون
كالباقات حين ترقص العطر للعشّـاق والنّدماء
مسكونة بالعفص والأطياب
مسفرة....
بليل القلب عطفك المجبول
هل نسيت أريجك حاملات المباهج
طافحات الغنج؟
وهل رماك الحرف في لألاء حرقته
وقالت الأساطير ؟

هنا مبيت اللّواعج يا أبي
درب المنون وراحته
قبر الحبيبة
ساحة الحسرات
أقفال الغواية
غربتنا وموتتنا معا

من قال إنّي تركتك في الغيابات؟
من أخبر لائمي أنّي افتقدتك
حين سمتني الأصداء صعلوكا
ونادتني المسافات ؟؟

****

كأسي سأشربها وحيدا
ليس يعنيني تبجحكم
وحيدا أشتهي نيران مسرجتي
وأشحذها
وأضرم في الخلاء مواقدي
كأسي سأترعها من الشوق الأجاج
وأحتفي بالنجم
وحيدا عازفا لحني
يراوغني الطريق
وما عبيت
صاح الفتى
ما الرّيح ؟
ما الأنواء ما الأصداء ان لم نقتفيها عابثين؟

ما زال عندك رجفة الأيّام
آخر صيحة في واد زرعتنا
فكن
شجرا يغازل شمسه بالإخضرار
مدّاحة للخصب كن
للآتين بعدي على قلقكن
مدّاحة للزيّت والزيتون في ايوان ساحلها
وللفقراء كن
بحرا ومتّسعا

****

أهكذا
يمتصّني غضب الشّوارع
يبتغيني صيحة في جوف ليلته
يعمّدني صهيل فوارسه
أنا ريـــــــــــــح السّلالة
صدر قافلـــــــــــــة أنا
ندّ العناصر في هياج صراخـــــها
ختم من المسك
وجحافل من مارقين

أهكذا
يجترّني الوقع
يرسلني النبأ اليقين
يشتمني المعنى
فينشرني النّــــــدى
حرفا في سماء حرائقي القادمة

راشد الزبير السنوسي

عائذ بالحب

عائذ بالحبّ من سحر العيون التونسيّة
إنّها من هزمت صبري وأغوت مقلتيّة
وسقتني حبّها كأسا بها الرّوح هنيّة
تحت ذاك الدّوح والأنفاس أنسام طريّة
قد تدانت في الحبيب الوقفات الشاعريّة
وحبيبان تمشّى البوح ما بينهما دون رويّة
مثل عصفورين حطّا من سماوات عليّة
كلّما ضمّهما شوق وفي اللّيل بقيّة
شدّ من حولهما يمناه أو أرخى نصيّة
يا ظباء الشّطّ في المرسى: نجيّ ونجيّة
ويمام جاب حلق الواد مرتاح الطويّة
نسمة قد شكّلت من ندف السّحب صبيّة
وجهها حلم وعيناها سماء عسليّة
هزّت المألوف فانساب رؤى أندلسيّة
لفّها من غبش الفجر ملاءات نقيّة
فهي بين الصّحو والنّوم طموح وقضيّة

* شاعر من ليبيا.

أنا لي ما بينكم قمريّه ظلّت عصيّة
حملت في عمقها بشرى ولم ترض الدنيّه
إنّها زهرة عليّسة إذ تصحو فتيّةْ
مزجت قرطاج بالفتح وماست بالهويّةْ
فاحملوا عنّي لها إن عدتمو ألف تحيّةْ
إنّها في النّبض ترياق له تهفو البريّةْ
رسل الحرف وأنفاس الرياّض التونسيّةْ
مرحبا تفتح بنغازي لكم عمق الطويّةْ
ترسل البركة ودّا والفويهات تحيّةْ
وتناجي فيكمو كلّ الأماني المغربيّةْ
نحن من شنقيط للسّلّوم أمّ وأخيّةْ
وشعور مفعم بالعزمات اليعربيّةْ
فدعوا صحوتنا تبني غدا وهي عفيّةْ
فدماء القدس والكوفة مازالت نديّةْ
وهنا أوهاهنا زيف وأوهام غبيّةْ
أوقرت سمعا وأزرت بالطّموحات الأبيّةْ
فليعد طارق من مغربه للقادسيّةْ
إنها والقدس جرحان وفي الغيب بقيّةْ

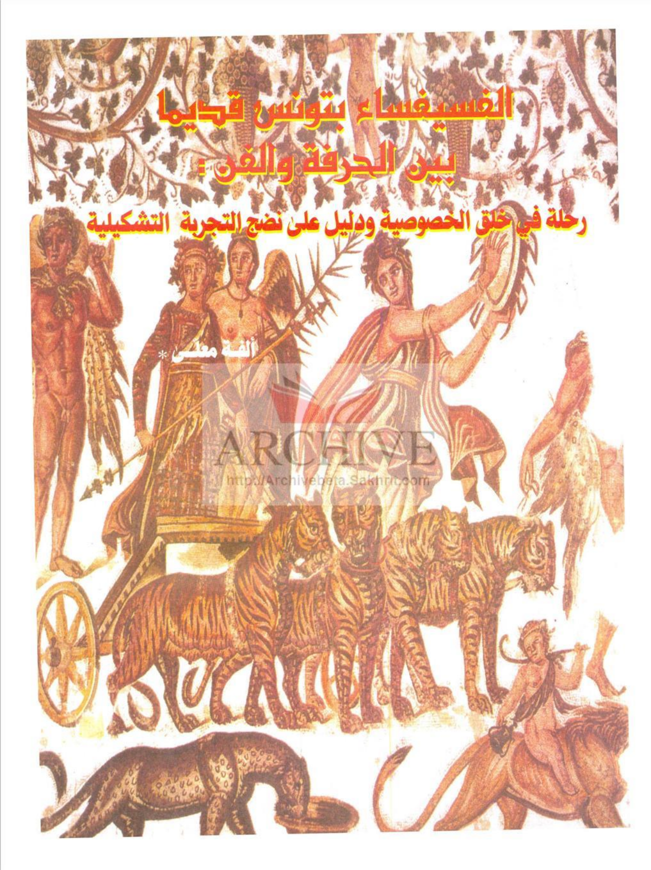
محمد المحسن

رحيل صوب الأقاصي

الإهداء: إلى تلك التي أضرمت فيّ أحزانها ..
وغمرتني بغيم صمتها .. ورذاذ حزنها السريّ..

..وقد نسيتُ سيدتي
أن أدقّ على بابك عند هذا الصّباح
أو أن أهزّ دوالي كرمتك في المساء
.. وقد فاتني أن أهديك نبض الفؤاد
هديلا
لكنّني ما استطعت
وأقسم: كنت الوفيّ لعطرك المشتهى
وأقسم أني هززت غيوم المدى
ثمّ علقت كلّ الجراح
بسرّ جليل
وأنهضت من ثغرك بيرقا ..يتلألأ
على عتبات الدجى
ووضعت شمسا بكفي
أستضيء بها كلّما هلّ في الروح ليل
أو..بعثرتني الفصول على ضفة الجرح
شتيت رؤى..
ههنا، يهجع القلب مستمسكا بعرى المستحيل
ها قد خسرت الرّهان في مفرق للهدى
وها كلّ النوارس ترتحل صوب الأقاصي
قبيل الأصيل
كي تطرّز لعينيك اخضرار المدى في ربيع البراري
اخضرار الحنين، اللّظى
في الأفق يعانق احتدام البحار..
تعالي هنا، فقد دنا البعيد بين المسافات
وما كان غيمي بخيلا..
تعالي إلي سدرتي كي أعانق فيك
المساء الأخير
فالجدب أورق في الجرح
وتهدّل منّي الشذا

تعبت روحي ..
وعصفت بنرجس القلب
رياح الأصيل ..
ههنا، سيدتي، يبرق الشوق أوجاعه
إلى سدرة المنتهى
يصهل القلب..
يفيض
وفي فيض التشظي
تصرخ الروح...
لكن غيمك مرّ بحذوي .. رمى عطره
فوق طحالب وجدي
ومضى..
كي أظلّ في هدأة الليل وحدي
أراود حلما جميلا .. ينأى .. ويدنو
ثم يرنو بغير اكتراث إلى
نجمة في الأقاصي
أراها تضيء وتخبو..
وترحل عند احتدام الغيوم إلى..
ترى؟
هل أظلّ في حرقة الصّمت أهذي
أطوف بسري حول كلّ الأحاجي
وأحطّ كطير شريد على غير سربي؟...
أم أنتشي لانهمار الفصول قليلا
وأسرج كلّ المواجع لقدومك المرتجى
ثم أمضي في المدى..
أجرجر خلفي خريف الأماني
قبل أن ينهمر الوجد منّي ..
ويدركني الشتاء؟



الفسيفساء بتونس قديما بين الحرفة والفن :

رحلة في خلق الخصوصية ودليل على نضج التجربة التشكيلية

ألفة معلى *

كانت الفسيفساء في تونس و ما تزال إلى اليوم عالما من السحر يتيه فيه الخيال لينصهر في شهوة الماضي الجميل. فكان على الدوام نبعا لا ينضب، يرتاده الناظر باحثا عن تاريخ المنطقة، يحفر في رموزه و عوالمه ليكشف النقاب عن أسرار حضارته وعاداتها، و قد يقتطف أجزاء منها ليحوّلها إلى بطاقات سياحية تتبجح بما للمكان من ثروات و ممتلكات. هكذا كانت النظرة لها دائما محايثة تقف عند حدود الظاهر و لا تلامس أعماقها الغائرة، لم تنشغل يوما بخصائصها الحقة فظلت عوالمها الاستيتيقية على الدوام كنزا مخفيا مبهما، بل ثروة مدفونة بباطن التاريخ.

ظلت الفسيفساء في نظر الباحثين و المستكشفين وطيدة الصلة بالجانب الحرفي خاصة و أنها تنجز في إطار مجموعات تضطلع كل مجموعة منها بوظيفة ما في إنجاز العمل، كقص القطع الفسيفسائية أو تنظيمها أو ترصيفها أو نقلها و تلصيقها. لكن يبدو أن قراءة معمقة لخصائصها قد تكشف عن نضج فني يتجاوز ذلك البعد الحرفي ليرقى بها إلى مجالات أرحب قد تصل إلى حد خلق عوالم استتيقية خاصة تأسس شيئا فشيئا إلى لغة تشكيلية مميزة و خطاب فني فريد. لذلك بات من الظلم حصر هذه الممارسة في إطار الحرفة و غض النظر عن بقية أبعادها. فإلى أي مستوى تقف حدود الطابع الحرفي في هذه الممارسة؟ و كيف تسنى لها تجاوز حدودها الضيقة و الانفتاح على المجالات الرحبة للأبعاد التشكيلية؟

من خلال تصفح سريع لهذه الأعمال وإلقاء نظرة شاملة على تاريخ مسيرتها و تنزيلها في أطرها التاريخية و الاجتماعية، يمكن التمييز بين ثلاث مراحل أساسية مرّت بها ممارسة الفسيفساء بتونس قديما، كان لها الأثر العميق في تغيير وجهتها، حيث كان لكل فترة منها أسلوب مميّز قد يقتصر على تلك الفترة فحسب، لكنه يسهم بطريقة غير مباشرة في تطوّر الممارسة و من ثمة في ولادة أساليب أخرى قد تؤدي أحيانا إلى تغيير طبيعة الممارسة ككل و أبعادها أيضا.

I ـ الفسيفساء الرومانية تعرّف و تكرار آلي:

سجلّت الفسيفساء حضورها بامتياز مع دخول الرومان إلى افريقية و تحوّل تونس إلى مقاطعة رومانية، غير أن حداثة هذه الممارسة جعلها تمر بمرحلة جنينية أولى تقف عند حدود النقل و التقليد، إذ انبهر الفسيفسائي بهذا الكائن الدخيل و أدرك حاجته إلى أن يكتشف معالمه و يستقي من ميزاته وخصائصه. فحاول في مرحلة أولى أن يحاكيه على مختلف الأصعدة علّه يبلغ ما بلغه من قدرة على التجسيم والتعبير. هكذا تميزت فسيفساء القرن الثاني و تحديدا تلك المتزامنة مع فترة "أنطونيو لو بيو" بنقلها للتقاليد الهلنستية و ما تخفيه من مزيج بين استلهامات مصرية و إغريقية، فجسّمت فسيفساء "انتصار باخوس" مثلا المنتمية لتلك الفترة و التي عثر عليها بمنطقة سوسة مشهدا ميثيولوجيا يمجّد قوة الآلهة وانتصارها، حيث يجسّم الإله الشاب باخوس منتصرا في حلة فاخرة حاملا التاج المغطى بالعرائش والأعناب و تحدوه كامل حاشيته. وهذا تأثير إغريقي بالأساس، فباخوس هو إله الخمر عند اليونان المقابل للإله دينسوس عند الإغريق. كما سجلت هذه الفسيفساء حضورا للعنصر النباتي بامتياز متمثلا في الكروم (و للكروم أهمية بالغة و رمزية كبرى في الحضارة الإغريقية عموما و فسيفسائيتهم خصوصا.) و كذلك أيضا للعنصر الحيواني المتمثل في الفهد و النمر (و هي من الحيوانات التي تجسّد باستمرار في عدد كبير من الفسيفسائيات الإغريقية كفسيفسائية "دينسوس وفهده" بلا" مثلا الراجعة إلى القرن الرابع قبل الميلاد). هكذا اقترضت الفسيفساء في تونس مواضيعها من الفسيفساء القادمة من روما، و لم تعبّر عن حضارتها وإنما عكست حضارة غيرها و غابت عنها خصوصية المنطقة و روحها.

ولم تقف المحاكاة عند مستوى المواضيع فحسب وإنما شملت التقنية والأسلوب أيضا، حيث اقترضت الفسيفساء بإفريقية في تلك المرحلة التقنيات المعتمدة في الفسيفساء الرومانية الأم و التي كانت تقوم أساسا على اعتماد قطع صغيرة من الحصى ذات تدرّجات لونية و ضوئية لا حدود لها، فأضحت هذه الأعمال بانوراما من الألوان المتنوعة. وتساعدها هذه التقنية تحديدا على الالتزام بروح الفسيفساء المقلّدة، حيث توفّر لها وفرة هذه القيم الضوئية قدرة على محاكاة فن الرسم وعلى خلق الحجمية وبالتالي على بلوغ قمة الواقعية التي كانت من أخص خصائص الفسيفساء الرومانية. وتعكس فسيفسائية "انتصار باخوس" مرة أخرى هذه التأثيرات المختلفة على مستوى التقنية والأسلوب، حيث تنجح بفضل حجارتها الصغيرة الملونة في توزيع المناطق المضيئة والمظلمة على جسم الإنسان. فتجسد حجميته بامتياز بل وقد تعمد هذه التقنية أحيانا إلى إبراز دقة تفاصيله حتى وكأنها تستحيل إلى وثيقة علمية تشرح تفاصيل الهيئة الإنسانية بدقة وعناية من تمفصلات وعضلات وغيرها.

كما تعكس هذه الفسيفسائية المنجزة بافريقية خاصية

الحركة التي طالما ميّزت الفسيسفاء الرومانية، فعمدت إلى التأكيد على انسيابية الأقمشة، هكذا بدا رداء الشخصية الحاملة لإحدى الآلات الموسيقية مرنا مطواعا يتطاير مع الهواء و ينساق مع نغمات فرحة الانتصار ليعكس للمشاهد جرأة في التجسيم لا نظير لها. و هنا تحديدا تكمن براعة الصانع الذي عبّر عن الانسيابية والحركة من خلال أقسى المواد و أصلبها و أوحى بالشفافية من خلال أكثر العناصر كثافة و قتامة. و قد تشمل هذه الحركة أيضا - باعتبارها عنصرا أساسيا مستلهما من الفسيفساء الرومانية(والتي تعود إلى أصول إغريقية بالأساس) - هيئة الحيوانات الأنيقة و المفعمة بالحيوية من ناحية و تلك التراكيب النباتية من ناحية أخرى، حيث تتقاطع النماذج فيما بينها في حركة لولبية رائعة لتنشط فضاء العمل و لتدعيم نشوة الانتصار. وتتضافر كل هذه العناصر في فسيفسائية "انتصار باخوس" خصوصا لتصبغ مفهوم الحركة بصفة أشمل وأعم على العمل ككل ولتكوّن هيكل البناء الداخلي القائم على خطوط قوى منحنية ولولبية بالأساس. و يساعد هذا البناء تحديدا على توفير الظروف الملائمة لتعقيد التركيب وملء فضائه لما يحتاجه من وفرة العناصر و ما يقوم به من تلاعب لخلق العلاقات فيما بينها، فبدا العمل هنا مرة أخرى و كأنه يحاكي الفسيفساء القادمة من روما في خوفها من الفراغ و رغبتها في اكتساحه.

أدى انبهار الفسيفساء الإفريقية الشديد في هذه المرحلة بالفسيفساء الأم القادمة من روما إلى تبعية شبه تامة لنمطها الفني، فتبنى مواضيعها و تقنياتها و حتى أساليبها. و لم يختلف عليها في شيء و إنما كان تتمة لها ومرآة عاكسة لخصائصها، فانتفت الذاتية و غاب التعبير واستحالت الأعمال الفسيفسائية إلى عملية محاكاة ساذجة تقوم على أساس التكرار الآلي دون إحساس بالحاجة للاختلاف والتميز عن الآخر. و بالتالي ظلت هذه الممارسة في إطار الحرفة باعتبارها تكرر في خضوع كل القوانين المتعارف عليها دون أن تضعها محل شك و تجربة و دون أن تعي معنى العناصر المضمنة فيها و مدى اختلافها عن حضارتها. بل اقتصرت الحاجة آنذاك على الاكتفاء بالسيطرة على التقنية وإجادتها. هكذا انتفت الخصوصية عن هذه الممارسة مع فترة " أنطونيو لوبيو" ولم تكن أهلا لتشكيل أسلوب خاص وخطاب مميز. و قد يدعم الوقوف عند هذا المستوى القول بانحصار هذه الممارسة في إطار الحرفة غير أن مستجدات تطرأ عليها فتغير مسارها تماما.



فسيفساء "انتصار باخوس" عثر عليها بسوسة و توجد حاليا بمتحف باردو

II - المدرسة الإفريقية للفسيفساء: خطوة أساسية في بناء الخصوصية و تجاوز الحرفية:

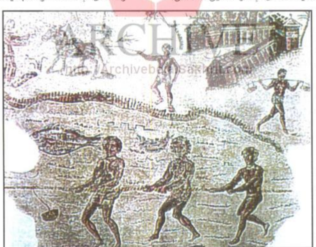
صحيح أن المرحلة الأولى للفسيفساء بافريقية كانت رهينة التقبل السلبي الذي لا يصل إلى حدود إبراز الخصوصية و التفرّد بهوية فنية خاصة، و جدير بالذكر أنها كانت مهوسة برغبة في تجميع أكبر قدر ممكن من المواضيع و الأساليب المطروحة في الفسيفساء الأم دون رغبة في تغييرها أو التصرّف فيها، لكن ذلك لا ينفي حتما اعتبارها حلقة أساسية في تطوّر الممارسة حيث كانت بمثابة الأرضية الملائمة التي ساعدت على التعرّف على خصائصها و التمرّن على ميزاتها التقنية. هكذا اتخذتها

قدوة محاولة استيعاب أكبر قدر ممكن من المعارف من خلال تكرارها و تخزينها في الذاكرة و من ثمة تحويلها إلى زاد معرفي يتسلّح به الفسيفسائي أثناء مواجهته لأي إشكال تقني. إذن مع نهاية القرن الثاني و تحديدا مع مرحلة "مارك أورال" تنطلق مرحلة جديدة في تاريخ الفسيفساء بافريقية، حيث تتجاوز مرحلة التقليد والتخزين لتنظر إلى هذه الممارسة بصفة أعمق، تحاول أن تفهم معانيها المضمنة في المواضيع وأساليبها المعتمدة و تبحث عن العلاقة بين ما ورد فيها و روح حضارتها و خلفياتها الذهنية و السلوكية، وهكذا تخضعها للملاحظة فتحافظ على ما يتماشى مع خصائصها المحلية و تحاول استثمار خبراتها لتحويل ما يتعارض مع طبيعتها.

و قد تكون الفسيفسائية التي عثر عليها بالعالية والتي تتواجد حاليا بمتحف باردو نموذجا لأهم التحوّلات الطارئة في هذه المرحلة و دليلا على قدرتها على التلاؤم مع المستجدات. فبخروج الفسيفساء من الإطار الضيق للمناطق المقدّسة و تسرّبها في الأماكن العمومية، شعر الفسيفسائي بضرورة تناول مواضيع أقرب لروح المكان، فتخلى عن المواضيع الدينية ومواضيع البطولة والانتصارات ليعوّضها بمشاهد محلية بسيطة مستمدة من الحياة اليومية و من اهتماماتها. فجسّم النشاطات الاعتيادية لسكان المنطقة كالصيد البحري و نقل المياه والعناية بالزراعة والفلاحة كما جسّم طرز منازلهم ونوعية زراعاتهم.

هكذا حافظت هذه الفسيفساء على العناصر المكوّنة للمواضيع الفسيفسائية القديمة القادمة من روما، لكنها أصبغت عليها روح المنطقة وخصوصيتها: لم تتخلّ عن موضوع البحر لكنه لم يعد مرتبطا بتجسيم ضفاف النيل و فيضانه، حافظت على حضور العنصر النباتي لكنه لم يعد يجسّم الكروم، بل النخيل وبعض النباتات المميزة لمناخ المنطقة، لم يعد للنمور والفهود حضور بقدر ما أصبحت تجسّم الحيوانات الأهلية المعتمدة في نقل البضائع أو خدمة الأرض.

و تشمل الإضافات و التجديدات أيضا في هذه المرحلة



فسيفساء عثر عليها بالعالية وتوجد حاليا بمتحف باردو

التقنية، حيث يبدو أن الفسيفسائي قد ضاق ذرعا بتبعية الفسيفساء الرومانية المنجزة خلال الفترة الأولى لبقية فنون الرسم آنذاك، لذلك حاول أن يعيد لها خصوصيتها فابتعد عن اعتماد الحصى الصغيرة ذات التدرّجات اللونية و الضوئية المتعددة ليعوّضها بقطع أكبر حجما معلنا بذلك خاصية تشكيلية هامة قوامها "التسطيح". هكذا يخرج المشهد المجسّم من البعد الثالث القائم على الإيهام البصري ليحوّله إلى فضاء ذي بعدين متكوّن من قطع صغيرة من المساحات المسطحة. و ينعكس هذا التوجه التقني على الأسلوب مباشرة فتعرب الفسيفسائية المتواجدة بالعالية مثلا عن رغبة الفسيفسائي في التخلص من الإيهام البصري حيث ألغى المنظور على مستوى رسم

المنزل، فبدا و كأنه يخضع للمنظور الذهني أو ما اصطلح عليه في مرحلة لاحقة بالمنظور الروحي ذلك الذي لا يقوم على مبادئ رياضية أو ضوئية و إنما يتبنى مبادئ روحية تصاعدية" فيحدد مرتسم الأشياء على مسطح أو هو يؤول إلى رسم شريحة الأشياء و المواضيع" فالهدف من هذا التمشي يكمن في " أن يجعل الأشياء مجابهة للناظر من خلال أجمل ما فيها دون أن تشوه قواعد المنظور حقيقتها أو جمالها لحساب الرؤية المنظورية العلمية"(1) يفقد المنزل إذن حجميته بل و يفقد الفضاء ككل عمقه ليتحوّل إلى رقعة مسطحة تتجاهل قواعد التركيب و ما تفرضه من علاقة بين مختلف العناصر.

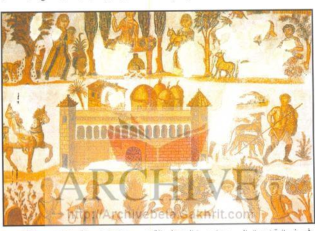
و تدعّم فكرة التسطيح مرة أخرى على مستوى نمذجة الإشكال لتكشف عن مبدأ و عن اتجاه فكري واع يتبناه الفسيفسائي بافريقية قصد تبليغ رؤية معينة للعالم، هكذا تراه في إطار هذه الفسيفسائية مثلا يعمد إلى نمذجة الموج فيحيله إلى زخارف هندسية متكونة من خطوط متموجة أو متكسرة و كأنه يسمو عن رسم الأشياء كما هي ليعانق جوهرها فلم يرسم الموجة و إنما رسم حركتها في لانهائية تجددها. و تكون النمذجة المعتمدة سببا بالتالي في الابتعاد عن ذلك الميل الشديد لتسجيل أدق التفاصيل كما كان الشأن في الفترة السابقة (فترة الفسيفساء الرومانية) فتفقد الملابس طياتها المعقدة لتستحيل إلى مجرّد خطوط بسيطة على مساحة مسطحة، و تغيب عن الأجسام تقسيماتها العضلية حتى تكاد الملامح تختفي تماما، ويتحولّ الجسم عامة إلى هيئة إنسانية معبّرة عن ممارسة ما تكمن الغاية منها طبعا في تجسيم روح الحياة اليومية وعاداتها.هكذا عمد الفسيفسائي في هذه المرحلة عامة إلى إلغاء البعد الواقعي و النزوع نحو التحوير بحيث يحاور جوهر الأشياء دون أن يحاكي بعدها التمثيلي. و يبدو أن هذا التمشي كان اختيارا واعيًا و مقصوداً ذلك أن الفسيفساء الرومانية الممارسة بهذا البلد في فترة "انطونيو لوبيو" دليل قاطع على تمكن الفسيفسائي بافريقية من هذه التقنية و قدرته على التجسيم و التمثيل، وما اعتماده على هذا الرسم المبسط مع نهاية القرن الثاني وانتهاجه سبيل التحوير و التسطيح إلا لبلوغه درجة عالية من الوعي الذهني و النضج الفني بحيث اختار أن يخاطب ذوق أهل المنطقة بلغة مستساغة يفهمونها، تتماشى والإطار الزماني و المكاني. هكذا حقق الاختلاف عن الفسيفساء الرومانية الأم و تفرّد بخطاب تشكيلي مميز يستلهم توجهاته أساسا من العناصر المحلية للمنطقة، فكان مرآة عاكسة لحضارتهم لكن خاصة لروحهم وجوهرهم. و بالتالي نشأت المدرسة الإفريقية للفسيفساء لتعلن تفرّدها عن بقية المقاطعات الرومانية في ممارستها لهذا الطراز الفني.

و يكون الوعي بالخوف من التبعية للنمط الفني الطاغي و الرغبة في الاختلاف و التفرّد حتما بداية معالم تكوّن الشخصية و تشكّل الهوية، ذلك أن الرغبة في الابتعاد عن محايثة التشخيص و تبني التسطيح كان اختيارا مبنيا على أسس منطقية و يهدف لبلوغ غايات محددة و هذا دليل قاطع على ما بلغه الوعي التشكيلي آنذاك من نضج و من قدرة على حل المشاكل و بالتالي تتجاوز هذه الممارسة خلال هذه الفترة الإطار الحرفي الضيق فالرغبة في الاختلاف و التفرّد تجعلها تبتكر أنماطا جديدة فتخرج بذلك عن إطار خصائص الممارسة الحرفية القائمة على التكرار الآلي للأشكال المتعارف عليها. كما أن تحديدها لأهداف و غايات و تسخير التقنية لبلوغها دليل على قدرة على إقرار المواقف و تحديد الرؤى و هو ما لا يندرج ضمن الطابع الحرفي الذي لا يتخذ انتاجاته وعاء للتعبير عن موقف إزاء قضية و إنما يكتفي ببعده الوظيفي أو التزويقي. أما عن التحوير المعتمد في الفسيفساء بافريقية خلال فترة "مارك أورال" فيعكس حتما مستوى النضج الفني الذي لم يمارس التحوير ببداهة كما هو الشأن في الممارسة الحرفية و إنما طبّقه عن وعي بخصائص العناصر التشكيلية و قدرتها التعبيرية.

و يبدو أن فسيفساء المدرسة الإفريقية لم تخرج بفضل المستجدات الطارئة عليها من الإطار الحرفي الذي حكمها في الفترة السابقة فحسب و إنما كانت سباقة و منظّرة لمراحل متقدّمة من مسيرة الفن عموما. ذلك أن المتمعن في أعمال هذه المرحلة و تحديدا فسيفسائية "مجال السيد جليوس" قد يكتشف أن هذه الممارسة كانت سباقة في اكتشاف قواعد استتيقية شاع الاعتقاد طويلا بأن المنمنمات كانت قد ابتدعتها خلال القرن الثاني عشر ميلادي. فمعالم هذه الفسيفساء وخصائصها التشكيلية شبيهة للغاية بما ورد في هذه الفسيفسائية حيث جسّمت التسطيح من خلال تبسيط الأشكال، نزعت عنها قوانين المنظور و دقة التفاصيل و نفت عنها العمق فباتت الأجساد في مختلف المستويات (في الأمام و الخلف) متساوية المقاسات وبني

فضاء الفسيفسائية عموما من خلال تقسيم اللوحة إلى ثلاث أشرطة متراكبة للتعبير عن الامتداد الفضائي.

و تجد هذه الخاصيات تحديدا صداها في ما عبّر عنه ألكسندر بابادوبولو عندما درس فن المنمنمات و حصر خصائصها في " انعدام المنظور و بصفة عامة الرفض الظاهري للبعد الثالث و رفض خداع الحواس خاصة منه تضاؤل الأشياء بمفعول المسافة و التأثيرات الجوية [...] و على الكائنات الحية. و كذلك الحرية في تحريف الفضاء الحسي بتصوير العمق حسب مستويات متتالية على شكل عمودي مما يدفع بالأفق إلى أعلى اللوحة و يعطي إحساسا ببؤرة رؤيا مرتفعة جدا. و تسهّل هذه الطريقة تصوير كل الأشخاص دون نقص في الحجم و بنفس الوضوح في الحجم و مطابقة للواقعية الذهنية المتجسدة في الجمالية الجوهرية. إذن الواضح أن ماهية الإنسان لا تتغيّر بتغيّر



فسيفسائية "مجال السيد جليوس" المتحف القومي بباردو تونس القرن الرابع والخامس ميلادي

المسافة و لا بنقص وضوحها[...] ثم إن تمثيل البشر لن يكون أبدا مشخصا و مشبها تشبيها واقعيا(2).

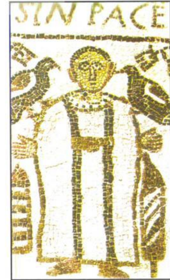
مع كل هذه الإنجازات و المبادرات تشكّلت معالم الخصوصية للمدرسة الإفريقية للفسيفساء واتخذت هوية متفرّدة لتعلن عن النضج الذهني و الفني الذي بلغه الفسيفسائي في تلك الفترة خاصة و أنه يتجاوز التمثيل ويميل نحو التحوير الذي يتطلب قدرات ذهنية خلاقة حتى يعانق مواطن اللامرئي في المشهد.

III - الفسيفساء المسيحية: موقف تشكيلي واع و رؤيا استتيقية مبتكرة:

و تتالى الأحداث و تتغير الأوضاع و يكون لدخول الدين المسيحي بلاد افريقية مع نهاية القرن الرابع الميلادي وبداية القرن الخامس الميلادي الأثر الكبير خاصة مع ما تفرضه أحكام الكنيسة من منع للتجسيم. و يحيد الفسيفسائي عن رغبته في إخراج الممارسة من بعدها الحرفي و عن محاولاته لإرساء خطاب تشكيلي خاص به ليدخل مع هذه الفترة في مرحلة صراع يدافع فيها عن استمرارية حضور هذه الممارسة العتيقة. فإلى أي مدى نجح في ذلك؟ و بما توسّل في بلوغ مراده؟

إذن مع ما جاءت به أحكام الكنيسة من منع للتشخيص، وجد الفسيفسائي نفسه بافريقية مجبرا على السير قدما في خاصية التسطيح التي كان قد أنشأها منذ القرن الثاني الميلادي، فالتسطيح قادر على الحد من محاكاة الواقع وتمثيله و على تجسيد جوهر الأشياء و كنهها غير أنه في هذه المرحلة يحتاج إلى أكثر من التحوير حتى تستطيع هذه الممارسة الفنية أن تواصل تواجدها في تلك المنطقة. لكن ما السبيل لذلك؟

من خلال دراسة الفسيفسائيات المنجزة انطلاقا من نهاية القرن الرابع الميلادي و بداية القرن الخامس وصولا إلى القرن السادس الميلادي قد يلاحظ الناظر اجتماعها على إدماج عنصر تشكيلي جديد متمثل في الخط أساسا. تتخلى المساحات الملونة في جزء كبير منها عن مكانها لفائدة هذا العنصر الدخيل الذي يكتسح الفضاء ليصبح سيده والمتحكم في تشكيليته. هذا ما يبرز تحديدا في فسيفسائية "ضريح كريشنتيا" - التي عثر عليها بطبرقة والتي تتواجد حاليا بمتحف باردو - حيث كان للخط النصيب الأوفر في الحضور، ضبط حدود الجسم و رسم بعض التفاصيل فيه (مكونات الوجه من عينين و أنف و فم ...) كما عني بتعريف الشخصية فخط اسمها. وافتك بذلك مقاليد التصوير في هذه المرحلة ليتفرّد بالوظيفة التعبيرية. و قد لا يكون هذا التمشي اعتباطيا أو من باب الصدفة مرة أخرى بل يبدو اختيارا واعيا و مقصودا، فالخط كما يسميه كاندنسكي " الشكل الأكثر اختصارا للمادة". و بالتالي يكون الوسيلة المثلى لتصعيد مادية العمل و اختزالها بحيث يعبّر الفسيفسائي عن أعمق المعاني و أعقد الأفكار بأقل ما يمكن من الوسائل المادية، وهو ما يمكّنه من التجاوب و أحكام الكنيسة في مسألة التحريم حيث تفقد



فسيفساء "ضريح كريشنتيا" عثر عليها بطبرقة وتوجد حاليا بمتحف باردو

العناصر المجسمة علاقتها مع التشخيص لتحولّ الرسوم إلى هيأة بسيطة للغاية توحي بالشيء دون أن تتمثله في صورته الواقعية.

و بالتالي تضمن هذه الممارسة استمراريتها في ظل صرامة هذه الأحكام الجديدة، بل وتطوّر من تقنياتها فتكتشف وسائل تشكيلية جديدة يكون لها الأثر الكبير على مفهوم الممارسة الفنية، إذ يتحرك الخط على فضاء الفسيفساء مشكّلا علامات و رموزا لا تحاكي الواقع و إنما تلامس الجوهر وتعبّر عن الأبعاد الماورائية التي تدعو لها الكنيسة. فتشكّل هذه الخطوط رموزا كالشمع و الحمام والزهور في أشكال بسيطة للغاية تتكرر في العديد من الفسيفسائيات باستمرار لتتحولّ إلى لازمة تشكيلية شبيهة بتلك التي تتكرر في الأناشيد و الابتهالات الدينية بالكنيسة.

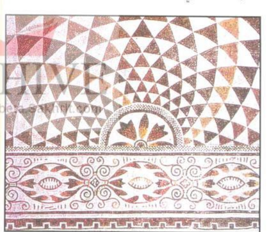
مع هذه الفترة تحديدا يبلغ التحوير قمته ليصل مع بداية القرن الخامس الميلادي إلى حد التجاوز الكلي حيث يغيب العنصر البشري تماما عن الفسيفساء لتحل محلّها الزخارف النباتية و الهندسية مكونة تركيبات تجريدية بحتة شبيهة بما اصطلح عليه بفن الأرابيسك. و تدعّم هذه التركيبات تحديدا البعد التصاعدي خاصة و أنها تتخذ من النباتات تعلة لتقوم بتحويرها و من ثمة تحويلها إلى عناصر خطية في علاقة فيما بينها. إذن هي تتجاوز بعدها التمثيلي لتحولّ وجهته و لتحيله إلى عناصر تشكيلية بحتة تساهم في بناء الفضاء التشكيلي، فتلمح لما ذهب إليه فن الأرابيسك في مراحل لاحقة حول مسألة إضفاء البعد اللامادي على هذه العناصر " حيث يتحاور الخط مع نفسه نحو اللانهاية(3)"مشكلا " امتدادات لانهائية" على حد تعبير الفنان و المنظر الياباني " تارو أوكتاما". خاصة و أن هذه التركيبات الخطية تقوم على التقاطع و " التقاطع دائما مليء بالعلامات و محاط بسحر خاص: هو عالم مجهري قادر على التعبير عن الكون بأكمله"(4).

من هنا تؤدي محاولة المحافظة على استمرارية هذه التقنية في ظل الظروف الطارئة خلال القرن الخامس الميلادي إلى نشأة مفاهيم تشكيلية هامة تصل إلى حد التجريد الهندسي، فتعانق الأبعاد الروحية والماورائية بفضل ما يوفره الخط من اختزال للمادة و من حركية وطواعية في التشكيل. فهو يتجاوز محاكاة الشكل المادي ليرتقي إلى جوهره و يلامس جوانبه اللامادية.

كشف هذا التصفح السريع لأهم المراحل التي مرت بها

ممارسة الفسيفساء بافريقية انطلاقا من القرن الثاني وصولا إلى القرن الخامس الميلادي عن الحس المرهف للفسيفسائي و ما تميّز به من نضج فني جعله يرقى بهذه الممارسة من مجرّد الإطار الحرفي البسيط إلى مصاف الابتكار و الإبداع حيث تنشأ المواقف التشكيلية و تنعكس الرؤى الاستتيقية لتعلن الفسيفساء فنا قائم الذات يعبر عن اتجاهات ذهنية ويعكس نضجا فنيا لا مثيل له. فقد كان الفسيفسائي يشعر في كل مرحلة يبلغها بضيق و عجز وسائله التعبيرية عن بلوغ هدفها، فيحاول تطويرها و خلق الحلول المناسبة التي تتلاءم و الظروف المحيطة به مؤسسا لنفسه في كل مرة خطابا خاصا و أسلوبا فريدا يميزه عن الأنماط الفنية السابقة و حتى المعاصرة له.

و للمتمعن في مسيرة الفسيفساء بافريقية أن يدرك


لوحة فسيفسائية تغطي صدر الكنيسة. عثر عليها بالجم وتوجد حاليا بمتحف باردو

ضخامة الإضافة التي قدّمتها، تلك التي نفت عنها انحصارها في إطار الحرفة و أقرّت انتماءها لخانة الفنون الراقية. فقد نظّرت للغة تشكيلية اعتمدها فن المنمنمات في مراحل لاحقة و ادعى أسبقيته في مجال اعتمادها، بل يبدو أنها قد أوجدت الحلول التي أنفق الفن الغربي وقتا طويلا حتى يدركها. فقد انطلقت الفسيفساء بمرحلة تعتمد أساسا على التجسيم الواقعي و محاكاة الطبيعة لتدرك شيئا فشيئا أهمية التحويل و التحوير في إضفاء رؤية خاصة على العناصر المجسمة معتمدة في ذلك على عدة وسائل أهمها التسطيح وتصل في مرحلة أخيرة للتجاوز الكلي للعناصر المادية مولية الأهمية الكبرى خاصة للخط و قدراته التعبيرية. كذلك كان الحال في الفن الغربي الذي انطلق في بداياته بمرحلة تجسيمية تقوم على أساس محاكاة ومحايثة الواقع لتتدرّج شيئا فشيئا مع الانطباعية و من ثمة الوحشية نحو التسطيح إلى أن تبلغ قمته مع مدرسة الفن الجديد أو مدرسة بون أفان و على رأسها غوغان. و تنطلق الرحلة من جديد خلال القرن العشرين على غرار الفسيفساء بافريقية خلال القرن الخامس الميلادي مع إدماج الخط كعنصر تشكيلي غاية في الاختزال معلنة إياه كمفهوم قائم الذات و كأداة مثلى لبلوغ التجريدية و تجاوز الأبعاد التماثلية فيطلقه ماتيس كمفهوم في حد ذاته و يعتمده كثيرون من بعده ليكون عندهم محل دراسة تشكيلية ونظرية أيضا أمثال كاندنسكي و كلي و غيرهم.

من هنا تتخذ الفسيفساء بافريقية قيمتها من حيث أنها تسمو عن مجرّد الممارسة الحرفية لتعكس جوانب من النضج الذهني و التشكيلي، خاصة و أنها تعبّر عن توجهات فكرة و رؤى استتيقية تتجسّد في الفسيفساء فتشكّل لغة تشكيلية خاصة قوامها الإيمان بضرورة الاختلاف والقدرة على التلاؤم والمستجدات الطارئة على روح العصر.

الإحالات :

*تباشر التدريس بالمعهد العالي للفنون والحرف بالقيروان.

1 بهنسي (عفيف) الفن الحديث بالبلاد العربية. ص. 24.

2 بابادوبوبو (ألكسندر) جمالية الرسم الإسلامي ترجمة و تقديم على اللواتي تونس 1979 ص.39.

3 - Sauriau (Etienne) Vocabulaire d'esthetique Musulman Art.

4 - Idem, Entrelacs

حوار مع أحد أكبر المفكرين في القرن العشرين

اعترافات ميشيل فوكو**

حاوره :روجيه . بول دورا*
ترجمة : محمد ميلاد

يوم 25 حزيران . جوان 1984، أي قبل عشرين عاما(تاريخ نشر هذا الحوار)، توفي ميشيل فوكو في باريس في مستشفى صالبترييير، ضحية الأيدز. ومنذ ذلك الوقت لم تفتأ شهرته وتأثيره في الاتساع رغم ذيوع صيته أثناء حياته، ويواصل عدد كبير جدا من القراء من الولايات المتحدة وحتى الصين ومن روسيا إلى أمريكا اللاتينية وفي أوروبا كلها اكتشاف جزالة تحليلاته وخصوبتها. وسواء تعلق الأمر بمستشفيات الأمراض النفسيّة أو السجون أو بتاريخ الجنسانية، فإن فوكو ما انفك يسعى إلى فهم سرّ تشكّل البداهات التي تحكم المشهد الراهن كي يشوّش نظامه. عبر أرشيفات القرون الأخيرة، يصوغ هذا الفيلسوف . المؤرّخ من جديد ميلاد الاختصاصات المعرفية (الطبية والنفسيّة والقانونيّة) التي تولّد حجز الهامشيين وتهذيب الأجساد في المجتمع التأديبي. فقد صنع هذا المفكر العصي على التصنيف وخالق المفاجأة والانقلابي أسلوبا جديدا في العمل الفكري. لكنه نادرا ما كان يتحدث عن نفسه وعن أهدافه وعن علاقته بالكتابة وعن مسيرته وعن تكوينه الفكري. ومع ذلك فقد كانت لي معه محاورات حول هذه المسائل في شهر جوان 1975 بعد بضعة أسابيع من نشر كتابه "المراقبة والمعاقبة". وبمناسبة مرور عشرين عاما على وفاته فقد أردت إحياء ذكراه من خلال هذه الشهادة.

روجيه ـ بول دروا : غالبا ما كنت تصرح بأنك لاتريد أن يطلب منك التعريف بنفسك. لكنني لن أمنع نفسي من المحاولة فهل تودّ أن نسميك مؤرّخا.

ميشيل فوكو : إنني مهتم جدا بالعمل الذي يقوم به المؤرخون لكنني أريد أن أقوم بعمل آخر.

هل ينبغي أن نسميك فيلسوفا؟

ـ كلا، لا أريد هذه التسمية كذلك. فليس ما أفعله فلسفة أبدا. كما أنه ليس علما يمكن أن نطالبه بالمسوّغات والبراهين التي يحق لنا أن نطالب بها كل علم.

إذن كيف تقدم نفسك؟

ـ إنّني صانع أسهم نارية. أصنع شيئا صالحا في النهاية لضرب حصار، لشن حرب، للقيام بعمل تخريبي، لكنني أدافع عن إمكانية العبور، عن إمكانية التقدم، عن إمكانية إسقاط الجدران.

إن صانع الأسهم النارية هو جيولوجي أولا [أي عالم بطبقات الأرض]. يتأمل طبقات الأرض وثناياها وصدوعها. ما الذي يسهُل حفره؟ ما الذي سيصمد؟ ينظر إلى القلاع كيف هي منغرزة في الأرض ويتفحص التضاريس التي يمكن استعمالها للتخفي أو لشن الهجوم.

** لأسباب فنيّة ننشر ما يتلاءم مع المساحة المخصصة للحوارات في المجلة (التحرير).

وبمجرد أن يحدد كل ذلك تحديدا عينيا واضحا، تبقى التجربة وتحسّس الطريق. فنرسل المكلفين بالاستطلاع وننصب الجنود الرقباء ونعمل على إقامة العلاقات. ثم نحدد الخطة الحربية [التكتيك] التي سنستعملها. هل سنحفر الخنادق؟ هل سنضرب حصارا؟ هل سنضع لغما، أم سنشن هجوما مباشرا؟ ولا تعدو الطريقة في النهاية أن تكون هذه الاستراتيجية.

"ما معنى أن يكون المرء مجنونا؟ من يقرّر الأمر؟ إلى أي عهد يعود ذلك؟ باسم ماذا؟"



إن أولى هجوماتك إذا صح التعبير ترجع إلى فترة صدور كتابك سنة 1961 "تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي". كل شيء متفرد في ذلك العمل: من حيث موضوعه ومنهجه وكتابته وآفاقه. فكيف أتتك فكرة ذلك التحقيق؟

ـ قد نشرت في أواسط الخمسينيات بعض الأعمال حول علم النفس والمرض العقلي. وعندما طلب مني أحد الناشرين كتابة تاريخ خاص بالطب النفسي، فكّرتُ في كتابة تاريخ لم يسبق له أبدا أن ظهر، وهو تاريخ المجانين أنفسهم. ما معنى أن يكون المرء مجنونا؟ من يقرر الأمر؟ إلى أي عهد يعود ذلك؟ باسم ماذا؟فقدّمت إجابة أولى ممكنة.



وهل توجد أجوبة أخرى؟

ـ لقد قمت أيضا بدراسات في علم النفس المرضي Psychopathologie. ولم يكن هذا الاختصاص المزعوم يضيف شيئا ذا بال، فنشأ السؤال التالي: كيف لهذا النزر القليل من المعرفة أن يؤدي إلى كل هذا القدر من السلطة؟ كان ثمة مبرر للاندهاش. وكنت مندهشا لاسيما وأنني قد قمت بتربصات في المستشفيات لمدّة عامين في سانت ـ آن Sainte-Anne. وبما انني لست طبيبا، لم أكن أتمتع بأي حق يذكر، وبوصفي طالبا لامريضا كنت أستطيع التجوال. ولذلك دون أن أكون مجبرا على ممارسة السلطة المرتبطة بالمعرفة الطبنفسية، فقد كان بمقدوري مع ذلك مراقبتها في كل لحظة. كنت على سطح العلاقة بين المرضى وكنت أحادثهم بحجة القيام باختبارات نفسانية وبين هيئة الأطباء التي كانت تمرّ بانتظام وتأخذ القرارات. هذا الموقع الذي كان نتيجة الصدفة أتاح لي أن أعاين سطح العلاقة بين المجنون والسلطة التي تُمارس عليه ثمّ حاولت فيما بعد أن أعيد صياغة تشكلّها التاريخي.



كان ثمّة إذن من جانبك تجربة شخصية مع عالم الطب النفسي...

ـ إنّها لا تقتصر على سنوات التربّص تلك. ففي حياتي الشخصية صادفَ أنّني أحسست ـ ما إن أدركت تيقظي الجنسي ـ بالإقصاء، لم أكن في الحقيقة مرفوضا لكنني كنت في زاوية الظلّ في المجتمع. وإنّه لأمر مدهش في النهاية عندما نكتشفه بصفة شخصية. وسرعان ما تحوّل الأمر إلى نوع من التهديد الطبنفسي: فإذا لم تكن مثل الآخرين فذلك أنك غير عادي وإذا كنت غير عادي فذلك أنك مريض. هذه الأصناف الثلاثة: أي كون المرء لايشبه الآخرين وكونه غير عادي ثمّ كونه مريضا هي في النهاية مختلفة جدا وقد أصبح يماثل بعضها بعضا. لكنني لا أرغب في كتابة سيرتي الذاتية فذلك أمر غير مهم.




لماذا؟

ـ لا أقبل بما قد يعطي انطباعا بتجميع ما قمت به في نوع من الوحدة التي قد تميّزني وتمنحني المبررات تاركا المكان لكل نص من النصوص. بل لنلعب إذا شئت لعبة الملفوظات: فهي تأتي هكذا، نستبعد بعضها ونقبل ببعضها الآخر. إنّني

أؤمن بضرورة إلقاء السؤال مثلما نلقي كُريّة فليبر : فهي إمّا أن تقول تيلت [تيلت : حاكية صوتية لصوت الكُريّة] أو أنّها لا تقول، ثم نلقيها، وننظر من جديد...

"لابدّ من أن نتناول علوما متشكّلة بالكاد، أي علوما معاصرة، [...] وأن نحاول أن نفهم تأثيراتها في السلطة".



الكُريّة تقفز إذاً. فهل إنّ ما كان يشغل اهتمامك هو تلك العلاقات بين المعرفة والسلطة؟

– من الأمور التي وجدتها متناقضة بالخصوص هو طرح مسألة الأداء السياسي للمعرفة انطلاقا من علوم متطوّرة جدا مثل الرياضيات والفيزياء والبيولوجيا. ولم نطرح مسألة الأداء التاريخي للمعرفة إلا انطلاقا من هذه العلوم الكبرى النبيلة. لكنني كنت أجد أمامي، بوجود طب الأمراض النفسية، قشورا رقيقة للمعرفة متشكلة بالكاد ومرتبطة ارتباطا كاملا بأشكال للسلطة من الممكن تحليلها.

وفي الأصل، بدلا من طرح مسألة تاريخ الرياضيات مثلما سبق وأن قائم بذلك تران دوك ثاو Tran Duc Thao أو مثلما كان يفعل جون - توسان ديزانتي Jean-Toussaint Desanti وبدلا من طرح مسألة تاريخ الفيزياء أو البيولوجيا، كنت أقول بضرورة تناول علوم متشكلة بالكاد، علوم معاصرة، ذات مادة غنية، بما أنّها معاصرة على الأصح وضرورة محاولة فهم تأثيراتها في السلطة. ذلك هو في النهاية ما أردت القيام به في "تاريخ الجنون" : أردت استعادة مسألة اختص بها الماركسيون وتتعلق بتشكل علم معين داخل مجتمع ما.



مع أن الماركسيين لم يطرحوا مطلقا في تلك الفترة مسألة الجنون أومسألة المؤسّسة الطبنفسية...

– بل إنني فهمت فيما بعد أن تلك المسائل كانت تعتبر خطرة لأسباب عديدة من جانب الماركسيين. كان الأمر يتعلق أولا بخرق قانون هام هو قانون شرف العلوم أي خرق تلك التراتبية التي لاتزال وضيعة والموروثة من أوغيست كونت الذي يضع الرياضيات في المرتبة الأولى ثمّ علم الفلك، إلخ : فالاهتمام بتلك العلوم الرديئة والمائعة [المريبة] تقريبا مثل الطب النفسي أو علم النفس لم يكن أمرا مستحسنا! لاسيما وأنني عندما عُنيت بتاريخ الطب النفسي محاولا تحليل أدائه التاريخي داخل مجتمع ما، قد وضعت الأصبع دون أي علم مني، على أداء الطب النفسي في الاتحاد السوفييتي. ولم تخطر ببالي صلة الأحزاب الشيوعية بكل تقنيات المراقبة والرقابة الإجتماعية وتمييز الأشياء الخارجة عن القياس.

لذلك، لئن وُجد في الواقع أطباء نفسانيون ماركسيون كُثُر كان بعضهم يتميز بالانفتاح والذكاء، فإنهم لم يبتكروا الطب النّفسي المضاد antipsyhiatrie فبعض العلماء الانجليز الروحانيون تقريبا هم الذين تكفلوا بهذه المهمّة. أمّا الأطباء النفسانيون الماركسيون الفرنسيون فقد كانوا يؤمّنون السير العادي للجهاز القائم. وقد طرحوا بلاريب للمساءلة عددا معينا من الأشياء لكن دورهم داخل تاريخ الحركة الطبنفسية المضادة ظل مع ذلك محدودا نسبيا.



تريد أن تقول إن السبب يكمن في صلتهم العميقة بنوع من المحافظة على النّظام القائم؟

- نعم. لم يكن في مقدور الشيوعي في سنة 1960 القول بأن المثليّ homosexuel ليس مريضا. بل إنّه لا يستطيع القول بأن طبّ الأمراض النفسيّة مرتبط في كل الحالات وبصورة كلية بإواليات السلطة التي يجب نقدها.

"في سنوات 1965 ، 1968 ، [...] كان من الصعب ألاّ يكون المرء ماركسيا".



إذاً، لم يخص الماركسيون هذا الكتاب بما يليق به من استقبال...

– بالفعل، عقَب الأمر صمت كامل. لم يعبّر ماركسي واحد عن أي ردّ فعل لتأييد الإيجاب أوالسلب. مع أن هذا الكتاب يتوجه أولا إلى أولئك الذين يتساءلون عن مشكلة أداء العلم. ويمكن التساؤل - إذا نظرنا إلى الوراء - عن احتمال وجود علاقة بين صمتهم وحقيقة أنني كنت بكل براءة، أي بكل بلاهة بالتالي أثير مسألة تحيّرهم.

وثمّة أيضا سبب أكثر وضوحا وبساطة يفسّر لامبالاة الماركسيين وهو أنني لم استخدم ماركس بصورة مباشرة ومكثفة في أثناء التحليل. مع أن كتاب "تاريخ الجنون" في تقديري ماركسي على الأقل بقدر ما هي عليه ماركسية الكثير من تواريخ العلوم التي كتبها ماركسيون.

ثمّ فيما بعد أي في سنوات 1965 - 1968، عندما كانت تُحدث "العودة إلى ماركس" تأثيرات نظرية وتأثيرات عملية كذلك معروفة جيدا، كان من الصعب ألا يكون المرء ماركسيا، كما كان من الصعب أن يكون المرء قد كتب العديد من الصفحات دون أن يكتب في أحد المواقع الجملة المدحية الصغيرة الخاصة بماركس والتي كان على المرء التمسك بها... ولكنني مع الأسف كتبت ثلاث جمل قصيرة حول ماركس وكانت جملا مكروهة! فكانت نتيجة ذلك العزلة وكذلك الشتائم...



لقد أحسست في ذلك الوقت بالوحدة؟

– أحسست بها قبل ذلك أيضا وعلى وجه الخصوص بعد نشر "تاريخ الجنون". لقد انقضت سنوات عديدة بين الفترة التي شرعت خلالها في طرح ذلك النوع من المسائل المتعلقة بالطب النفسي وانعكاساته على السلطة والفترة التي أصبحت فيها تلك المسائل تجد صدى ملموسا وواقعيا داخل المجتمع. خيّل لي أنني قد أشعلت الفتيل ثمّ أننا لم نسمع أي صوت. ومثلما هوالأمر في الصور المتحركة كنت أطبطب بأصابعي في انتظار الانفجار لكن الانفجار لم يأت!



كنت حقيقة تتخيل كتابك بمثابة قنبلة؟

– بكل تأكيد ! كنت أتصور ذلك الكتاب بمثابة نوع من العصف Souffle المادي فعلا وإني أتخيله هكذا دائما، أي نوعا من العصف الذي يقصف الأبواب والنوافذ... وحلمي سيكون نوعا فعّالا من المتفجرات مثل القنبلة وجميلا مثل الأسهم النارية.



ولكن سرعان ما اعتُبر كتابك "تاريخ الجنون" بمثابة الأسهم النارية لكنها أسهم أدبيّة قبل كلّ شيء. هل حيّرك هذا الأمر؟

– كان الأمر نوعا من تبديل المواقع غير المجدي : فقد توجهت على الأرجح إلى سياسيين ولم يسمعني في البداية سوى أناس يعتبرون من المهتمين بالمجال الأدبي مثل بلانشو وبارط خاصة. لكن من المحتمل أنّهم كانوا يتمتعون، انطلاقا من تجربتهما الأدبيّة نفسها بحساسية معينة لعدد من المسائل لم يكن يمتلكها السياسيون. ويبدو لي في النهاية أن رد فعلهم كان دليلا على أنّهم - داخل نفس ممارستهم الأدبيّة بصورة جوهرية - متحذرون سياسيا أكثر من الذين يتبنون الخطاب الماركسي لترميز سياستهم.

أعود إلى قصص سيَر الكتّاب! لحسن الحظ فهي مؤثرة تقريبا أكثر من سيرتي. وعندما رأيت أناسا كنت أعجب بهم كثيرا، مثل بلانشو وبارط يولون اهتماما لكتابي، فقد أصابني الاندهاش وأحسست بشيء من الخجل، كما لو أنني - دون إرادة مني - قد خادعتهم. ذلك أن ما قمت به كان بالنسبة إلي غريبا كل الغرابة عن حقل الأدب. فعملي كان مرتبطا مباشرة بشكل الأبواب في مستشفيات الأمراض النفسية وبوجود الأقفال، إلخ. كان خطابي مرتبطا بتلك الصفة المادية materialite وبتلك الفضاءات المغلقة وكنت أريد للكلمات التي كتبتها أن تخترق الجدران وأن تكسر الأقفال وتفتح النوافذ!



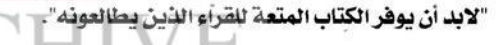
إنك تقول ذلك ضاحكا...

- لا بد من تضمين شيء من السخرية... المضجر في الحوارات هو أن الضحك لا يجد له مكانا!



لا شيء يمنع الإشارة إليه!

- بطبيعة الحال. لكنك تعلم - عندما توضع كلمة "ضحك" بين قوسين - أن الأمر لا يعكس ذلك الرنين لجملة تتلاشى في الضحك...



"لابد أن يوفر الكتاب المتعة للقراء الذين يطالعونه".



لنعد إلى مسألة الكتابة. تقول إن "تاريخ الجنون" ليس عملا أدبيا في نظرك. ومع ذلك فقد لفتت كتابته وأسلوبه الأنظار على الفور. كما أن لكتبك الأخرى نفس القيمة. ولا تُقرأ كتبك لجدّة تحليلاتك ونفاذها فحسب، بل للمتعة أيضا. ثمّة أسلوب خاص بميشيل فوكو وتأثيرات تعبيرية في كل صفحة تقريبا. وليس ذلك من قبيل الصدفة في النهاية. فلماذا تقول بأنك لست كاتبا؟

- الأمر بسيط. أعتقد بضرورة امتلاك وعي حرفيّ في هذا الميدان. وبقدر ما يجب صنع القبقاب يجب كذلك صنع الكتاب. وينطبق هذا الأمر كذلك على أي كتلة من الجمل المطبوعة سواء في جريدة أو مجلة. ولا تعدو الكتابة أن تكون كذلك. يجب أن تَصلُحَ الكتابة للكتاب. وليس الكتاب هوالذي يكون في خدمة هذا الكيان المهم والمقدّس جدا الآن والذي ستصنعه "الكتابة".

قلت لي إني غالبا ما أستعمل عددا من الالتواءات الأسلوبية التي يبدو أنها تبرهن على أنني أحبّذ الأسلوب الجميل. ألاَ فقد صدَقتَ، هناك دائما نوع من المتعة التي قد تكون شبقية. بشكل متدنّ، في العثور على جملة جميلة، عندما يضجر المرء ذات صباح من كتابة أشياء عادية. ويتهيّج المرء بعض الشيء، عندما يستغرق بالأحلام وفجأة يجد الجملة التي ينتظرها. فيحس بالسعادة ويعطي ذلك دفعا للذهاب إلى ما هو أبعد. يوجد شيء من هذا كلّه بطبيعة الحال.

لكن هناك أمر آخر - إذا أردنا أن يصبح الكتاب أداة يمكن أن يفيد منها الآخرون - وهو ضرورة أن يوفّر المتعة للقراء الذين يطالعونه. يبدو لي أن هذا الأمر يمثّل واجبا أوّليا بالنسبة لمن يقدّم هذه البضاعة أو هذا الشيء الحِرَفي: يجب أن يوفّر هذا الشيء المتعة!

"أعتبر كتبي بمثابة ألغام وكتل من المتفجرات".



هناك متعتان إذاً : متعة الكاتب ومتعة القارئ...

- بكل تأكيد، كم من اكتشافات ومهارات أسلوبية توفر المتعة لمن يكتب ولمن يقرأ، إنني أحبّذ جدا هذا الأمر. لا أجد أي مبرّر لإقصاء هذه المتعة كما أنني لا أجد مبررا لفرض الضجر على أناس أتمنّى أن يُقْدموا على قراءة كتابي. يتعلق الأمر بالتوصل إلى شيء يكون في منتهى الشفافية على مستوى ما يُقال مع وجود نوع من السطح البرّاق في الوقت نفسه، يجعلنا نجد متعة في مداعبة النّص واستخدامه وتأمّله وإعادة تناوله. هذا هو مغزى الكتاب بالنسبة لي.

ولكن - مرة أخرى - ليس ذلك "بالكتابة". أنا لا أحب الكتابة. أن يكون المرء كاتبا أمر يثير السخرية حقا في نظري. لو كان لي أن أعرّف نفسي وأن أقدّمها بصورة مدّعية، ولو كان لي أن أصف تلك الصورة التي تصاحب كل شخص منا والتي تضحك باستهزاء ثمّ تقودك في نفس الوقت، فإنّني سأقول بأنّني حرفيّ وسأكرر القول بأنّني صانع أسهم نارية. وأعتبر كتبي بمثابة ألغام وكتل من المتفجرات... ذلك ما أتمنّى لها أن تكونَ!

على هذه الكتب في اعتقادي أن تخلّف أثرا ما ولذلك لابد من أن يبذل المرء ما في وسعه Il faut mettre le paquet - إذا استعملنا اللغة العاميّة - لكن على الكتاب أن يختفي عن طريق تأثيره نفسه وداخل تأثيره. لا تعدو "الكتابة" أن تكون وسيلة وليست الهدف. كما أن "الأثر المكتوب" ليس الهدف في حدّ ذاته! بحيث أن تعديل أي كتاب من كتبي قصد إدماجه في وحدة الأثر حتّى يشبهني أو يشبه الكتب التي ستأتي فيما بعد، لا يحمل أي دلالة بالنسبة لي.



هل ترفض أن تكون كاتبا؟

- بمجرد أن تكتب وإن وقّعتَ باسمك حسب الحالة المدنية، فإنّك تشرع في التحرك كشخص مغاير تقريبا أي كـ"كاتب". وتحقّق في داخلك منك وإليك اتصاليات ومستوى من الاتساق لا تتطابق تماما مع ما هو موجود في حياتك الواقعية. فكتاب ما من نتاجك يحيلك إلى كتاب آخر وتصريح من تصريحاتك يحيل إلى سلوك معيّن من سلوكاتك في الحياة العامة... ويصل كل ذلك في النهاية إلى تشكيل نوع من الهوية - الجديدة التي لا تماثل هويتك حسب الحالة المدنية كما أنها لا تماثل هويتك الاجتماعية. بل إنك تعلم ذلك جيدا بما أنك تريد أن تحمي حياتك الخاصة كما يقال.

كما أنك لا تقبل بأن تتداخل حياتك ككاتب أو حياتك العامة مع حياتك الخاصة بصورة كلية. وتقيم بينك ككاتب وبين الكتّاب الآخرين الذين سبقوك وبين الكتّاب الموجودين حولك أو الذين سيتلونك، علاقات توافق وقرابة وقرب في الرحم وفي النسب بصفة السلف أو الخلف وهي علاقات لاتشبه العلاقات القائمة في عائلتك الحقيقية.

فأنا لا أرى عملي على هذا النحو. بل إنني أتصوّر كتبي بمثابة كريّات تتدحرج. تلتقطها وتتناولها وتقذف بها. وإذا نجحت العملية فنعم الأمر. لكن لا تطلب مني من أنا قبل استعمال كريّاتي لتعرف هل أنها ستتضايق أو هل هي غير كروية الشكل، أو هل هيَ تسير في الاتجاه الصحيح. وعلى أيّة حال لا يكفي أن تكون قد طلبتَ مني هُويتي حتى تعرف أن ما أقوم به صالح للاستعمال.



أليست الكتابة بالنسبة إليك ضرورة رغم كل شيء؟

- كلا، ليست ضرورة على الإطلاق. ولم أعتبر أبدا أن الكتابة شرف أو امتياز أو عمل خارق. أقول عادة : ترى متى

سيأتي اليوم الذي أنقطع فيه عن الكتابة! لا لأنني أحلم بالذهاب إلى الصحراء أو إلى مجرّد الشاطئ بل لأنّني أحلم بالقيام بشيء آخر باستثناء الكتابة. كما أنني أقول ذلك بمعنى أكثر دقة ألا وهو : متى أشرع في الكتابة دون أن يحيل فعل الكتابة إلى "الكتابة"؟ دون اللجوء إلى هذا النوع من الاحتفالية التي تتطلب جهدا كبيرا.

الأشياء التي أنشرها، هي أشياء مكتوبة، بالمعنى السلبي للكلمة : لها رائحة "الكتابة". وعندما أشرع في العمل، يكون الأمر متعلقا "بالكتابة" ليفرض ضمنيا طقوسا كاملة وصعوبة معينة. أدخل في نفق، لا أريد رؤية أحد بينما أرغب على العكس في أن تكون كتابتي سهلة من أول مرّة. ولكنني لا أصل أبدا إلى هذا المبتغى. ومن الضروري التصريح بالأمر، لأنّنا لا نحتاج إلى إقامة خطابات طويلة ضد "الكتابة" إذا لم تعرف أنني أواجه أشد العذاب بسبب عدم "الكتابة" عندما أشرع في الكتابة. أريد أن أتخلص من هذا النشاط المنغلق الاحتفالي، المنطوي على نفسه والمتمثل بالنسبة إليّ في وضع كلمات على الورق.



لكنك تجد في هذا العمل، عمل الورق والحبر متعة حقيقية؟

– المتعة التي أجدها تعارض في الحقيقة المفهوم الذي أريده عن الكتابة. فأنا أريدها أمرا عابرا، يخرج هكذا تلقائيا، يُكتب في زاوية طاولة، يُقدّم للآخرين، يُتَداوَل، قد يكون منشورا أو ملْصقا أو مقتطفا من فيلم أو خطابا عاما أو أي شيء آخر... وأقول مرة أخرى إنني لا أتوصل إلى الكتابة على هذا النحو. أجد في هذا الأمر بالطبع ما يوفر لي المتعة. وأكشف بعض الأشياء الصغرى لكن هذه المتعة لا تسعدني.

إنني أحس إزاء الكتابة بحالة من القلق لأنّني أحلم بنوع آخر من المتعة يختلف اختلافا كليا عن نوع المتعة المألوفة التي يحس بها كلّ الناس الذين يكتبون. ننزوي أمام ورق أبيض، الذهن خال من الأفكار ثمّ تصبح جملة من الأشياء حاضرة شيئا فشيئا، بعد ساعتين أو يومين أو أسبوعين، داخل عملية الكتابة نفسها. النص موجود ونعرف عنه أكثر بكثير من ذوي قبل. كان الذهن خاليا ثمّ أصبح ملآنا ذلك أن الكتابة ليست إفراغا بل هي مَلْءٌ. وبفراغها الخاص نصنع الوفرة [الزخم]. الكل يعلم ذلك. هذا الأمر لايسلّيني!

"أحلم دائما أن أكتب كتابا خاصا بحيث لايكون لسؤال مثل : "من أين تنبع هذه الأشياء؟" من معنى".



فبماذا تحلم إذن؟ بأي نوع من الكتابة؟

– بكتابة غير متّصلة، لاتبيّن أنّها كتابة، تستخدم الورق الأبيض أو الآلة أو مقبض القلم أو ملامس الآلة وهكذا وسط جملة من الأشياء الأخرى قد تكون الفرشاة أو الكاميرا. ويبُثّ كل ذلك - وهو ينتقل من هذا إلى ذاك - نوعا من العصبية والتشويش.



وهل لديك رغبة في التجريب؟

– نعم، لكن ينقصني ذلك النوع مما لا أعرف كيف أسميه من العصبية أو الموهبة، وينقصني الأمران بلا ريب. وفي النهاية أعود دائما إلى الكتابة. فأحلم بنصوص موجزة. لكن ذلك يفضي دائما إلى كتب ضخمة! ورغم كل شيء فإنّي أحلم دائما أن أكتب كتابا خاصا بحيث لا يكون لسؤال مثل : "من أين تنبع هذه الأشياء؟" من معنى. أحلم بفكر أداتي حقا. لا يهمّ أن نعرف منبعه. فهو يأتي هكذا. الأساس هو أن نجد بين أيدينا أداة سيتاح لنا بواسطتها تناول طب الأمراض النفسيّة أو مسألة السجون.

لماذا قلما تحب أن تُسأل عن مبررات مشروعيتك وأسبابها؟

- عندما عدتُ من تونس في شتاء68 - 69 إلى جامعة فانسين، كان من الصعب أن تقول أي شيء من الأشياء دون أن يطلب منك أحدهم: "من أي موقع تتحدث؟". هذا السؤال كان دائما يثبّطُ همّتي بشكل كبير. وكان يبدو لي سؤالا بوليسيا في عمقه. السؤال الذي يبدو لي في الظاهر سؤالا نظريا وسياسيا ("من أي موقع تتحدث؟"). هو سؤال حول الهوية في الحقيقة ("في الأصل، من أنت؟"، "قل لنا إن كنت أستاذا أو مناضلا"، "استظهر ببطاقة الهوية وقل باسم ماذا سيكون بإمكانك التنقّل على نحو يجعلنا نتعرف إلى المكان الذي تقف فيه").

تبدو لي المسألة في النهاية مسألة اختصاص. ولا يمكنني أن أمتنع عن إرجاع هذه الأسئلة الخطرة حول تبرير ما هو أساسي إلى السؤال الصغير التافه: "من أنت، أين وُلدتَ؟ إلى أية أسرة تنتسب؟" أو: "ماهي وظيفتك؟ كيف يمكن تصنيفك؟ أين يجب أن تؤدي خدمتك العسكرية؟".

ذلك ما أفهمه كلما طُلب مني "ماهي النظرية التي تستخدمها؟ ماهو ملجأك؟ ما الذي يبرّرك؟" إنني أجد هذه الأسئلة سياسية ومنذرة: "في نظر أي طرف تكون بريئا حتى وإن كان عليك أن تُدان؟" أو: "لابد أن يكون ثمّة مجموعة من الناس أو مجتمع أو شكل من أشكال الفكر يُبرّئُك أو يمكّنك من الحصول على العفو عن طريقه. وإذا برّأتْك هذه الأشياء فذلك يعني أن علينا إدانتك!"

"الميزة الفردية والهوية الفردية نتاج السلطة".



ما الذي يبدو لك أن على المرء التهرب منه أكثر من غيره في أسئلة الهُويّة؟

- أعتقد أن الهويّة نتاج من أوّل نتاجات السلطة، ذلك النوع من السلطة الذي نعرفه في مجتمعنا. وإنني أؤمن كثيرا بالفعل بالأهمية المكوّنة للأشكال القانونيّة - السياسية - البوليسية في مجتمعنا. هل أن الذات المماثلة لنفسها، بتاريخها الخاص وتكوينها Genese واتصالياتها وتأثيرات طفولتها المتواصلة حتى آخر يوم في حياتها، إلخ...، ليس نتاج نوع معيّن من السلطة التي تُمارس علينا في أشكالها القانونية القديمة وفي أشكالها البوليسية الحديثة العهد.

يجب التذكير بأن السلطة ليست مجموع إواليات النفي والرفض والإقصاء. بل إنها المنتجة لذلك فعليّاً فهي تصل إلى حدّ إنتاج الأفراد أنفسهم. الميزة الفرديّة individualiteوالهويّة الفردية هما نتاج السلطة. لذلك أنا أتحرز وأسعى جاهدا إلى التخلص من تلك الفِخاخ.

الحقيقة الوحيدة في "تاريخ الجنون"، أو "المراقبة والمعاقبة" هي وجود أناس يستخدمون السلطة ويقاومون بواسطتها. فهي الحقيقة الوحيدة التي أبحث عنها. وفي النهاية يبدو لي السؤال التالي "من أين تنبع هذه الأشياء؟ وهل تنتسب إلى الماركسية؟" سؤالا حول الهُويّة، أي سؤالا بوليسيا.



سأكون إذن بوليسا لأنّني أريد مع ذلك العودة للحظة إلى الوراء لأفهم من أين نَبَع مسارك. أمَا كنتَ طيلة السنوات التي قضيتها في دار المعلمين العليا ماركسيا؟

- كنت مثل كل الشباب من جيلي تقريبا بين الماركسية والفينومينولوجيا ولا أقصد بالأساس الفينومينولوجيا التي استطاع أن يَعرفها سارتر أو مرلو - بونتي وأن يستخدماها، بل أقصد الفينومينولوجيا التي يستعرضها ذلك النص لهوسرل الذي يعود إلى 1935 - 1937 ويحمل هذا العنوان: "أزمة العلوم الأوروبية" أي "الكريزيس" Krisis مثلما كنا نقول. فما يطرحه للمساءلة كان يتعلق بنسق المعرفة كله الذي كانت أوروبا بؤرته ومبدأه ومحركه وكانت محرَّرة عن طريقه ومسجونة في الوقت نفسه. أما بالنسبة إلينا فبعد مرور بضعة أعوام على الحرب وكل ماقد حدث، انبثق هذا

التساؤل بكل حيويته. كانت "الكريزيس" بالنسبة إلينا النص الذي أعلن - داخل فلسفة في غاية التكبر والأكاديمية والانغلاق حول نفسها رغم مشروعها الوصفي الكوني - عن اقتحام تاريخ معاصر بالتمام شيء ما، كان ينهار حول هوسرل وحول هذا الخطاب الذي كانت الجامعة الألمانية تحرص عليه عن قرب منذ عدة سنين. كنا نسمع فجأة صوت هذا الانهيار في خطاب الفيلسوف. وكنا نتساءل في النهاية عن مكانة تلك المعرفة وتلك العقلانية المرتبطتين جذريا بمصيرنا وبعدد كبير من السلطات والعاجزتين إلى حدّ كبير أمام التاريخ.

وكانت العلوم الإنسانية بطبيعة الحال موضوعات تخضع للمساءلة عن طريق هذا المسعى. لذلك كانت خطواتي الأولى تتمثل فيما يلي : ماهي العلوم الإنسانية؟ ماهي المعايير التي تجعلها ممكنة؟ كيف تم التوصل إلى بناء مثل تلك الخطابات وتحديد مثل تلك الموضوعات؟ كنت أستعيد هذه التساؤلات لكنني كنت أحاول التخلص أيضا من الإطار الفلسفي لهوسرل.

وكانت تلك الفترة تشهد في الوقت نفسه الصعود البطيء للماركسية داخل ممارسة للفلسفة يمكن أن نقول عنها إنّها تقليدية وجامعية وبالنسبة لأجيال ما قبل الحرب، كانت الماركسية تمثل دائما خيارا داخل العمل الجامعي. كان لوسيان هير Lucien Herr - الشخصية التاريخية البارزة - أمين مكتبة جسورا في دار المعلمين العليا فعندما يأتي المساء وبعد أن يُغلق المكتبة، ينزل لينشّط الإجتماعات حول الإشتراكية دون أن يعلم ذلك أحد مبدئيا.

"أرسلني ألتوسير لتقديم دروس في الفلسفة لطلاب المدرسة القومية للإدارة التابعة للكونفدرالية العامة للعمال CGT!



هل كانت هذه الوضعية تختلف عما كانت عليه في أثناء دراستك؟

- نعم، فبعد الحرب، دخلت الماركسية الجامعة. وفي لحظة معينة، أمكننا الاستشهاد بماركس في أوراق امتحان شهادة التبريز. وكان ذلك مطابقا لاستراتيجيا الحزب إزاء أجهزة الدولة. وأتذكر تماما أن ألتوسير قد أرسلني بكل لطف لتقديم دروس في الفلسفة وفي الفلسفة السياسية لطلاب المدرسة القومية للإدارة التابعة للكونفدرالية العامة للعمال CGT! وبالفعل، لم ينجح دخول الحزب الشيوعي في جهاز الدولة نجاحا كليا إلاّ في الجامعة.

وقد خلق هذا القبول بالماركسية في الجامعة وقبول الحزب الشيوعي بالممارسات الجامعية المعترف بها عادة، وضعية في غاية السهولة بالنسبة إلينا. كم كانت الأمور سهلة ليحصل المرء على شهادة التبريز في الفلسفة عندما يتعلق الأمر بماركس! لذلك كنا نقود صراعات - زائفة : من أجل الإقرار بذكر أنجلز مثل ماركس حتّى يقبل رئيس لجنة شهادة التبريز بالحديث عن لينين. كانت تلك معاركنا الصغرى وكنا نعتقد أنّها ذات شأن كبير.

ولكن بقدر ما كنا نتوغل في هذا الامتزاج بين الجامعة والحزب الشيوعي، كنا نكتشف بكل فظاعة تماثلهما : فهما يختصان بنفس التراتبية ونفس الضغوط ونفس الأرثوذكسية. لم يكن من المتاح أن نقرّب من الجامعة شيئا مثل بنية الحزب، وعلى الأقل في دوائره الدنيا التي تتعلق بالمثقفين. إن تحرير بحث موجّه لرئيس لجنة شهادة التبريز أو تحرير مقالات يوقّعها رئيس حزب - وقد حدث أن كتبتُ مثل هذه المقالات - هما التمرين نفسه تماما!

وهنا بدأت أحس بنوع من الاختناق الناتج عن سهولة هذه العمليات بالذات. ساد اعتقاد بأن الصراع سيبدأ وبأن الأمور كلها ستسير بيسر. إن ما شد انتباهي وأثارني هو الوهم الخادع بالصراع الذي وُعدنا به. كان علينا أن نكون الجنود المتقدمين لوضع الجامعة تحت تصرف الشعب أو طليعة البروليتاريا! وكنا نلتقي فيما بيننا، نفس الأشخاص دائما. فسافرت إلى السويد ثمّ إلى بولونيا.

وهل تخليت في بولونيا عن انتمائك للماركسية؟

- نعم، لأنني هناك شاهدت سير حزب شيوعي في السلطة وهو يراقب جهاز الدولة متماهيا معه. ما قد أحسست به بغموض مدة السنوات 50 - 55 تكشّف عن حقيقته القاسية والتاريخيّة والعميقة. ولم يكن ذلك تخيّلات طالب أو ألاعيب داخل الجامعة بل هو واقع جدّيّ لبلد يستعبده حزب.

ويمكنني القول إنني منذ تلك الفترة لم أعد ماركسيا، بمعنى أنني لا أستطيع أن أقبل بسير الأحزاب الشيوعية مثلما تُطرح علينا في أوروبا الشرقية وفي أوروبا الغربية. إذا كان لدى ماركس أشياء صحيحة فيمكن لنا استعمالها بوصفها أدوات دون أن يُفرض علينا ذكرُها وسيتعرّفها من شاء! أو من هو قادر على ذلك...



ومع ذلك فقد شكّل ماي 68 كذلك بالنسبة إلى معظم الناس تجربة للعنف الجسدي للسلطة وعلاقتها بالجسد. وإن كان مع شيء من التأخير، ألم تلاحظ ذلك؟

- عدت إلى فرنسا في نوفمبر 1968. وخُيّل لي أن كل تلك التجربة قد بدأها بعمق وحولّها إلى رموز خطاب ماركسي لم يتخلص منه سوى القليل من النّاس. وعلى العكس ففي تونس كما في بولونيا بدت تلك التجربة في نظري مستقلة عن كل عملية ترميز عبر الخطاب الماركسي. وإذا كان ثمّة خطاب ماركسي في بولونيا فهو موجود إلى جانب السلطة وإلى جانب العنف.

في السنوات التي عقبت حركة ماي، كان الأشخاص الذين يدّعون أنهم ثوريون دون الرجوع مباشرة إلى الماركسية يحافظون مع ذلك على تمسكهم أشدّ ما يكون التمسك بأغلب التحليلات الماركسية. وعندما يتدخلون في الجدال وعندما يطرحون الأسئلة وعندما يناقشونك، كانت تأثيرات السلطة مرتبطة دائما بالماركسية. في فانسين وطوال شتاء 1968 - 1969 كان التصريح التالي - بصوت عال وبيّن : "لست ماركسيا" أمرا صعبا على المستوى الجسدي... ما أذهلني في فانسين، خلال "الإجتماعات العامة" AG والأشياء المشابهة لذلك التي شهدتها هو التجاور الغريب بين ما حدث وما سمعته وشاهدته في الحزب الشيوعي في أشدّ فتراته ستالينية. وبطبيعة الحال تغيّرت كل الأشكال وأصبحت الطقوس مختلفة. لكن تأثيرات السلطة والفظاعات والخطوات والتراتبيات والاستجابات والتخاذلات والفضائح الصغيرة، إلخ :، ظلت الشيء نفسه بلا تغير. فقد سادت ستالينية متفجرة، في حالة غليان، لكن الأمر ظل يتعلق بها هي بالذات... وكنت أقول في نفسي : ما أقلّ ما تغيّروا!



لنعد إلى مسيرتك...

- لتعلم أن مسيرتي كانت ذات تعرجات. فكتاب "الكلمات والأشياء" كتاب هامشي تقريبا ومتفوق بتجاوزه الآخرين. هو هامشي لأنّه لم يكن أبدا في نفس الخط مع مشكلتي. وعن طريق دراسة تاريخ الجنون، ارتأيت بالطبع طرح مسألة سير المعرفة الطبية التي وجدت علاقات المجنون وغير المجنون نفسها محدّدة داخلها انطلاقا من القرن التاسع عشر.

ثمّ إن المعرفة الطبية أدّت إلى مشكلة هذا التطوّر السريع جدا الذي حصل في نهاية القرن الثامن عشر ولم يفض إلى ظهور طب الأمراض النفسية وعلم النفس المرضي فحسب بل البيولوجيا كذلك والعلوم الإنسانية. قد تم الانتقال من نوع معيّن من التجريبية إلى نوع آخر. لتأخذ أي كتاب في الطب من العام 1780 وأي كتاب من العام 1820 : فقد تم الانتقال من عالم إلى عالم آخر... على المرء حقا ألاّ يكون قد اطلع كثيرا على هذا النوع من الأعمال سواء تعلّق بالنحو أو الطبّ أو الاقتصاد السياسي ليتخيلّ أنني أهذي عندما أتحدث عن انقطاع Coupure في نهاية القرن الثامن عشر!

في الحقيقة، كل ما يفعله كتاب "الكلمات والأشياء" هو ملاحظة هذا الانقطاع ومحاولة وضع حصيلته داخل عدد معيّن من الخطابات وخصوصا تلك الخطابات التي تدور حول الإنسان والعمل والمدينة واللغة... هذا الانقطاع هو مشكلتي وليس الحل بالنسبة لي. وإذا أكدّت كل هذا التأكيد على هذا الانقطاع فذلك أنه مشكل عجيب يربك الذهن [عويص] casse-tete وليس طريقة لحلّ المسائل على الإطلاق.



كيف يمكن تفسير هذا الانقطاع؟ وما الذي يناسبه في الواقع؟

ـ قد قضيت في الواقع سبع سنين حتى اكتشفت أن الحل لم يكن يجب البحث عنه حيث بحثت عنه أي ضمن شيء من قبيل الإيديولوجيا وتطور العقلانية أو نمط الإنتاج. كان يجب البحث في النهاية ـ في تكنولوجيات السلطة وفي تحولاتها بداية من القرن السابع عشر حتى الآن ـ عن الركيزة التي كان التغيير ممكنا انطلاقا منها. وكان كتاب "الكلمات والأشياء" يقع في مستوى معاينة الانقطاع وضرورة السعي إلى البحث عن تفسير. أما "المراقبة والمعاقبة" فهو كتاب الجينيالوجيا ـ إذا شئت ـ أي تحليل الشروط التارخية التي أتاحت ذلك الانقطاع.

ولم أبدأ في فهم الأسلوب الذي بُنِيت به شخصية المجنون فحسب بل شخصية الإنسان كذلك، عبر نوع من الانثربولوجيا الخاصة بالعقل واللاعقل. وقد بدا لي من خلال تلك التحقيقات أن الموقع المركزي للإنسان كان في النهاية صورة خاصة بالخطاب العلمي أو بخطاب العلوم الإنسانية أو بالخطاب الفلسفي في القرن التاسع عشر. إن تركيز كل شيء على صورة الإنسان ليس خطّ انحدار للخطاب الفلسفي منذ بدايته بل إنّه انعطافة جديدة يمكن أن نكشف عن أصلها تماما وأن نرى كذلك كيف أنها في طريقها للزوال منذ نهاية القرن التاسع عشر بوجه الاحتمال.

"في حقيقة الأمر ليس لي سوى موضوع واحد للدراسة التارخية وهو عتبة الدخول إلى الحداثة".



هل تقبل القول بأن اكتشاف هذا الانقطاع والتركيز على تأثيرات السلطة المتعلقة بمختلف الاختصاصات المعرفية هو اكتشافك الخاص وإضافتك الشخصية؟.

ـ قطعا لا! فالمسألة تدخل في خط مستقيم لمجموع كامل من الأشياء، سواء تعلق الأمر بـ"جينيالوجيا الأخلاق" لنيتشه أو "الكريزيس" لهوسرل. إن تاريخ سلطة الحقيقة في مجتمع مثل مجتمعنا، مسألة تشغل الأذهان باستمرار منذ مائة عام. وكل ما قمت به هو تناولها على طريقتي، وقد ذكرتُ في كتاب "أركيولوجيا المعرفة" بعض القواعد التي التزمت بها. وليس في تلك القواعد ما يثير الاضطراب أو يدل على الثورية لكن بما أن النّاس لم يفهموا حسب الظاهر ما كنت أقوم به فقد قدّمت قواعدي.

لست من أولئك الساهرين الذين يقولون دائما إنهم أول من رأى النهار يستيقظ. ما يهمني هو أن أفهم فيم يتمثل المدخل للحداثة الذي من الممكن معاينته بين القرن السابع عشر والقرن التاسع عشر. انطلاقا من هذا المدخل،أنشأ الخطاب الأوروبي سلطات ضخمة للتعميم universalisation. ويمكنه اليوم عن طريق مفاهيمه الأساسية وقواعده الجوهرية أن يكون حاملا لأي نوع من الحقيقة ولوكان على هذه الحقيقة أن تُوجّه ضد أوروبا وضد الغرب.

في حقيقة الأمر، ليس لي سوى موضوع واحد للدراسة التّاريخيّة، وهو عتبة الدخول إلى الحداثة. من نحن، نحن الذين نتحدث هذه اللغة حتى تصبح لها إمكانات تفرض نفسها علينا نحن بالذات في مجتمعنا وعلى مجتمعات أخرى؟ ما هي هذه اللغة التي يمكن أن نوجّهها ضدنا والتي يمكن أن نوجّهها ضدنا نحن أنفسنا؟ ما هذه السرعة المدهشة لانتقال الخطاب الغربي إلى العالمية؟تلك هي مشكلتي التاريخية.

"للحقيقة سلطتها. ولديها تأثيرات عملية وتأثيرات سياسية".



أليست هذه طريقة أخرى لتصور العلاقة بين المعرفة والسلطة؟

– إن المكانة التي وضعتها المعرفة لنفسها ـ لمدة قرون ولنقل منذ أفلاطون ـ تتمثل في كونها مختلفة عن السلطة اختلافا كلياً. إذا أصبحتَ مَلكا، ستكون مجنونا ومشبوب العاطفة وأعمى. تخلَّ عن السلطة، تخلَّ عن الطموح، تخلَّ عن الانتصار، ليكون بإمكانك أن تتأملَ الحقيقة. كان ثمة أداء قديم جدا لنسق المعرفة كلّه في تقابله مع السلطة أو استقلاله عنها. واليوم، على العكس، ما نسائله هو موقف المثقفين والعلماء في المجتمع داخل أنساق الإنتاج والأنساق السياسية. وتبدو المعرفة مرتبطة في العمق بسلسلة كاملة من تأثيرات السلطة. وليست الأركيولوجيا في جوهرها سوى هذا الكشف.

إن نوع الخطاب الذي يشتغل في الغرب منذ عدّة قرون، بوصفه خطابَ حقيقة وهو الخطاب الذي ارتقى الآن إلى صعيد العالمية، هذا النوع من الخطاب مرتبط بسلسلة كاملة من ظواهر السلطة وعلاقات السلطة. إن للحقيقة سلطتها. ولديها تأثيرات عملية وتأثيرات سياسية. فإقصاء المجنون على سبيل المثال هو أحد التأثيرات التي لا تُحصى لسلطة الخطاب العقلاني. كيف تشتغل هذه التأثيرات الخاصة بالسلطة؟ وكيف تصبح ممكنة؟ ذلك ما أسعى إلى فهمه.



هل من الممكن وجود مجتمع بلا سلطة؟ وهل لهذه المسألة من معنى أم أنها خالية من أي معنى؟

– أعتقد أن من غير الممكن طرح المسألة بهذه الصيغة "هل أن السلطة واجبة أم أنها غير واجبة؟". فالسلطة تذهب أبعد بكثير وهي تتوغل إلى أبعد حد وتنقلها شبكة دقيقة جدا هي من الضيق بحيث نتساءل عن المكان الذي لايمكن أن توجد فيه. ومع ذلك فقد أهملت الدراسات التاريخية تحليلها. إن النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد اكتشف إواليات الاستقلال، وربما ستكون مهمة النصف الثاني من القرن العشرين اكتشاف إواليات السلطة. إذ لسنا جميعا الهدف لسلطة ما فحسب بل إننا محطة تناوب relais كذلك أو النقطة التي تصدر عنها سلطة معينة!

ما يجب اكتشافه في أعماقنا ليس ما هو ملستلب أو لاشعوري، بل تلك الصّمامات valves الضئيلة وتلك المحطات الصغرى للتناوب وتلك الدوامات المسنّنة engrenages الدقيقة وتلك النقاط المجهرية للاشتباك العصبي التي تمر السلطة عبرها وتضمن استمرارها بنفسها.



انطلاقا من هذا التصور، هل يبقى شيء بإمكانه التخلص من السلطة؟

- إنّ ما يتخلص من السلطة هو السلطة ـ المضادة الخاضعة هي أيضا لنفس اللعبة. لذلك لابد من استعادة مسألة الحرب والمواجهة. لابد من استعادة التحليلات التكتيكية والاستراتيجية على مستوى في غاية التدني وبلا شأن ويومي بصورة خارقة. لابد من التأملّ من جديد في المعركة الكونية مبتعدين عن تصورات قيامية. أما هيغل وماركس أو نيتشه أو هيدغر بمعنى آخر فقد وعدونا بالمستقبل، والسَحَر والفجر والنهار الذي يعلن قدومه والمساء والليل، إلخ. تلك الزمنية الدورية والثنائية في آن واحد حكمت فكرنا السياسي وهي تتركنا مجرّدين من السلاح عندما يتعلق الأمر بالتفكير بطريقة مغايرة.

هل من الممكن وجود فكر سياسي يخرج عن التوصيف البائس : ولنتأمل الأمر، وسترى أنّه غير مُسَلّ! يتمثل تشاؤم اليمين في القول التالي : انظروا كم أن النّاس أدنياء. بينما يردّ تشاؤم اليسار : انظروا كم أن السلطة مقرّزة! هل بمقدورنا التخلص من هذين النوعين من التشاؤم دون السقوط في الوعود الثوريّة وبشارة المساء أو الصباح؟ أعتقد بأن ذلك هو الرهان حاليا.



وهذا ما يجرّنا إلى تصورك للتاريخ. قال سارتر : "يفتقد فوكو للحس التاريخي"...

- أنا مفتون بهذه الجملة! وأريد أن تُوَضّحَ من خلال كل ما أقوم به، لأنني أعتقد أنّها صحيحة تماما. إذا كان اكتساب الحس التاريخي يعني قراءة أعمال المؤرخين الكبار باهتمام موقّر وزيادة تفاهة من الفينومينولوجيا الوجودية على الجانب الأيمن من هذه الأعمال وعلى الجانب الأيسر غشاءً واهيا من المادية التّاريخية، وإذا كان اكتساب الحس التاريخي يعني تبنّي التاريخ الجاهز سلفا، المقبول في الجامعة ومجرّد إضافة القول بأنّه تاريخ برجوازي لايقيم وزنا للإضافة الماركسية، ألاَ في هذه الحالة فإنّ من الصحيح أنني لا أملك الحس التاريخي مطلقا! ربما يملك سارتر الحس التاريخي لكنه لايصنعه. ما الذي أضافه للتاريخ؟ لا شيء!

أعتقد أنّه يريد قول شيء آخر رغم كل شيء. إنّه يريد أن يقول إنني لا أحترم ذلك الفهم للتاريخ المقبول داخل الفلسفة الهيغلية البعدية كلها التي تتضمن سيرورات عليها أن تكون دائما هي نفسها ومنها مثلا صراع الطبقات... واكتساب الحس التاريخي ضمن ذلك الشكل للتاريخ، يعني من جهة ثانية المقدرة الدائمة على إجراء عملية التجميع totalisation على مستوى مجتمع ما أوثقافة ما أو وعي ما، أو أي أمر آخر. بهذا المفهوم، تكون دراسة تاريخية ما مكتملة عندما يكون على تلك السيرورة أن تندرج في وعي يُبرز دلالتها داخل نفس الحركية ويتم تحديده عن طريق هذه الدلالة... من الصحيح أنني أفتقد كليا للحس تجاه هذا التاريخ!



كيف يمكنك أنت تحديد التاريخ؟

- إنني أستخدمه استخداما أداتيا دقيقا. ويصادفني داخل راهنية الأحداث - انطلاقا من مسألة معينة - أن ترتسم بالنسبة لي إمكانية تاريخية. لكن الاستعمال الأكاديمي للتاريخ هو استعمال محافظ بالأساس : فالوظيفة الأساسية لاستعادة ماضي شيء معين هي ضمان بقائه. بل إن تاريخ مستشفى الأمراض النفسية على سبيل المثال مثلما قُدّم في الغالب - ولست الأول في هذا المجال - كان يستهدف بالأساس توضيح نوع الضرورة أو القدَرية التاريخية.

ما أحاول القيام به هو على العكس من ذلك توضيح استحالة الأمر أي الاستحالة المدهشة التي يقوم عليها أداء مستشفى الأمراض النفسية مثلا.

الحكايات التي أقدّمها ليست تفسيرية فهي لا تبيّن مطلقا ضرورة أي شيء من الأشياء بل سلسلة من التشابكات التي نتج عنها المستحيل ليواصل هذا الأخير فضيحته ومفارقته إلى الآن. كل ما يمكن أن يحصل من أشياء غير منتظمة واعتباطية وغير متوقّعة داخل سيرورة تاريخيّة يهمني للغاية.

"يمكن أن نعتقد، في أقصى الحالات، أن أكثر الأشياء استحالة هو الذي أصبح ضرورة في النهاية".



يُقصي المؤرّخون عادةً ما يتعلق بالاستثناء...

- لأن من إحدى المهام التاريخية التي تقوم بوظيفة الحفاظ على الأشياء تتمثل على وجه الدقّة في محو تلك الأنواع من اللاانتظام أو أنواع المصادفات وتلك الأحداث المتفاوتة [كأسنان المنشار]. يُمحي كلُّ ذلك للبقاء ضمن شكل

للضرورة سيُعرف - إذا اندرج في مفردات الماركسية - بأنّه ثوري على الصعيد السياسي لكنه يبدو لي في النهاية ذا تأثيرات مختلفة كلياً.

أعتقد أن مهمتي هي إعطاء أكثر ما يمكن من الفرص للتعددية وللالتقاء وللمستحيل وللامتوقع... هذا الأسلوب في مساءلة التاريخ انطلاقا من هذه الفرص للإمكان والاستحالة هو أخصب أسلوب في نظري عندما نريد القيام بتاريخ سياسي وسياسة تاريخية. يمكن أن نعتقد - في أقصى الحالات - أن أكثر الأشياء استحالة هو الذي أصبح ضرورة في النهاية. لابد من إتاحة أقصى ما يمكن من الفرص للمستحيل ثم التساؤل كيف تحقق بالفعل هذا الأمر المستحيل؟



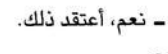
عندما تبيّن أن مستشفى الأمراض النفسية أو السجن لايحتمهما أيّ شيء، فأنت تقاومهما أيضا...

– أعتقد أن الحقيقة يجب أن تُفهَم على أثر نيتشه، من حيث هي حرب.

حقيقة الحقيقة هي الحرب. فمجموع السيرورات التي تنتصر الحقيقة عن طريقها هي إواليات للسلطة وهي التي تضمن لها السلطة.



هل هي حرب دائمة؟



– نعم، أعتقد ذلك.



في هذه الحرب، من هم أعداؤك؟

– إنهم ليسوا أشخاصا بل أنواعا من السطوح التي يمكن أن نعثر عليها في الخطابات بل ربما في سطوري أنا وهي سطور أريد الانفصال والتميّز عنها. ومع ذلك فالأمر يتعلق بالحرب بالذات بما أن خطابي أداتي مثلما هي القوة العسكرية أداتية أو مجرّد السلاح. أو كذلك حقيبة متفجرات أو كوكتيل مولوتوف. وها نحن نعود كما ترى إلى قصة صانع الأسهم النارية.

---

* **روجيه، بول دروا:** ألف هذا المتخرج من دار المعلمين العليا المبرّز، ذو الخمسة وخمسين عاما اثني عشر كتابا وهو يواصل بأساليب ونبرات مختلفة عمله الافتتاحي في الفلسفة. يوجّه هذا الباحث في المركز الوطني للبحوث الاجتماعية اهتمامه نحو أنماط تفكير "البرابرة" والهند والبوذية ("عيادة العدم"، منشورات بوان - سوي). ومن موقعه ككاتب مقالات في صحيفة لوموند، يجعل الآخرين يشاركونه "صُحبة الفلاسفة". وقد تُرجمت أعماله التي تغلب عليها الصفة الشخصية مثل "مائة تجربة وتجربة في الفلسفة اليومية" و"آخر أخبار الأشياء" في العالم بأسره. وسيصدر في بداية الموسم القادم كتابا صغيرا حول ميشيل فوكو في منشورات أوديل جاكوب.

* نُشر نصّ المقابلة في الأسبوعيّة الفرنسيّة Le Pointعدد1-7- 2004.

* **مسيرة ميشيل فوكو :**

1926 - 15 أكتوبر، ولادة بول - ميشيل فوكو في بواتييه حيث سيزاول تعليمه الثانوي.

1945، يدرس في كانيه Khagne في باريس، معهد هنري الرابع.

1946 - 1951، دار المعلمين العليا، شارع أولم Ulm ثمّ يدرّس في أولم وليل حتى سنة 1955.

1955 - 1960، السفر إلى السويد ثمّ إلى بولونيا وألمانيا حيث يدير المعاهد الثقافيّة الفرنسية ويعدّ أطروحته حول تاريخ الجنون.

1961 يقدّم أطروحته "الجنون والانحراف عن الصواب" Folie et deraison التي ستُنشر تحت عنوان "تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي".

1960 - 1966 أستاذ محاضر في جامعة كليرمون - فيرآن Clermont Ferrand

1966 ينشر "الكلمات والأشياء".

1966ـ 1968 يدرّس في جامعة تونس.

1968ـ 1970 يدرّس في جامعة فانسين.

1970 يعيّن أستاذا في الكوليج دي فرانس وتتعدد التزاماته النضالية وأسفاره (اليابان والولايات المتّحدة).

1975 ينشر كتابه "المراقبة والمعاقبة".

1976 ينشر كتابه "إرادة المعرفة" وهو أول جزء من مؤلّفه "تاريخ الجنسانية".

1984 ينشر الجزء الثاني والجزء الثالث من "تاريخ الجنسانية" وهما "استعمال اللذّات" و"الانهمام بالذات". ويتوفّى في باريس بسبب مرض السيدا يوم 25 جوان.

*** أبرز العناوين :**

- "الجنون والانحراف عن الصواب. تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي". بلون، 1961، أعيد طبعه في دار غاليمار سنة 1972. طبعة موجزة في سلسلة كتاب الجيب سنة 1964.
- "مولد العيادة. أركيولوجيا النظرة الطبية". المنشورات الجامعية الفرنسية، 1963.
- "الكلمات والأشياء. أركيولوجيا العلوم الإنسانية". غاليمار، 1966.
- "أركيولوجيا المعرفة". غاليمار، 1969.
- "المراقبة والمعاقبة. ولادة السجن". غاليمار، 1975.
- "إرادة المعرفة" و"تاريخ الجنسانية"، الجزء الأول. غاليمار، 1976.
- "استعمال اللذّات" و"تاريخ الجنسانية"، الجزء الثاني. غاليمار، 1984.
- "الانهمام بالذات" و"تاريخ الجنسانية"، الجزء الثالث. غاليمار، 1984.

*** أعمال صدرت بعد وفاته :**

- "أحاديث وكتابات" (مجموعة من النصوص التي نشرها ميشيل فوكو في أثناء حياته)، تحت إشراف دانييل ديفير وفرنسوا إوالد، أربعة أجزاء، غاليمار، 1994.
- عدة كتب تحوي دروس ميشيل فوكو التي ألقاها في الكوليج دي فرانس قد صدرت أو هي قيد الصدور في منشورات لوسوي.

*** دراسات وترجمات لحياة فوكو:**

- "فوكو"، جيل دولوز. منشورات مينوي، سلسلة "نقد"، 1986.
- "ميشيل فوكو (1926 ـ 1984)"، ديدييه إريبون. فلامريون، 1989.
- "ميشيل فوكو ومعاصروه"، ديدييه إريبون، فايار، 1994.
- "ميشيل فوكو"، دافيدماسي (قام بترجمة هذا الكتاب عن الانجليزيه بيير ـ إيما نويل دوزات). غاليمار، 1994.
- "فتنة فوكو" La passion Foucault، جامس ميللر (ترجمة هوغس لوروا) بلون، 1995.

*** تليفزيون :**

- "فوكو يقدّم نفسه" فيلم من إخراج فيليب كالديرون، كتبه فرنسوا إوالد (Arte، 2003، 63 دقيقة).

*** أعمال أقل شهرة**

- "المرض العقلي وعلم النفس" المنشورات الجامعية الفرنسية، 1954، أعيد نشره سنة 1966.
- "ريمون روسيل". غاليمار، 1963.
- "هذا ليس غليونا" حول الرسام ماغريت. نشر فاطا مورغانا، 1973.
- "نظام الخطاب". الدرس الافتتاحي في الكوليج دي فرانس. غاليمار، 1971.
- "أنا بيير ريفيير، ذبحتُ أمي وأختي وأخي". نشر غاليمار ـ جوليار، 1973 (شكّل هذا النّص موضوع فيلم أخرجه رينيه آلليو).
- "ميكروفيزياء السلطة" نشر إينودي Einaudi، 1977.
- "هركولين بارين، المسمّاة بآلكسيناب". نشر غاليمار، 1978.
- "فوضى الأسر". أوامر بالعقاب Lettres de cachet من أرشيفات الباستيل، تقديم آرلات فارج وميشيل فوكو. نشر غاليمار 1982.

*** فوكو، مؤلف ترجمات**

- "الحلم والوجود"، لودفيغ بنسڤانجر ـ يسليه دي بروڤير، 1954.
- "انثربولوجيا وجهة النظر البراغماتية"، إيمانويل كانت. نشر ڤران، 1964.
- "دراسات في الأسلوب"، ليوسبيتزر، غاليمار، 1962.

قصص

خطوة للحياة..
خطوتان للموت

ناصر الظاهري

الخطوة الأولى

مثل عاشق ذنف احتضن عوده، لامسه بحصن خده، وأسكنه فضاء صدره. وأصابعه الطويلة المدربة بدأت بالرقص كغجرية حافية، رددت الأوتار وقع الأصابع، صد، وقرار، والنغم استباح المكان مبحرا بأشرعة القلوب، بحثا عن شعر أنثى، عن قدّ غض لا يزال يترعرع في الثوب المدرسي. الريشة ترتعش كطائر نزق مبلول بالندى.. أسكن خده على عوده، وبدأ اللحن يتسرب حيث يشتهي من الجسد، تحركت قدمه اليسرى تنادي إيقاعا هاربا، والرأس امتلأ بالكثير.. للعود بحة تهز الصدر، كانت موسيقاه تتفلت كظلالة غيم سابحة، تجوب الأفق، ومرافئ الحضور.. الأكف تشتعل، والعيون تتخطى الحجب.. ثمة صلوات بين العازف وآلته، ثمة عشق يحترق.. والموسيقى وحدها قادرة على قبض كل هذه التضاريس. والأصابع النظيفة أكثر من أصابع طبيب تلامس الوتر كالنبض حيناً، وحينا آخر كانسياب الماء.. أية حياة يبعثها هذا التجويف الخشبي في القلوب.. هناك تناغم بين الضوء المنبعث بألوانه الصبيانية والشجن الخارج من صدر العود.. أكف الحضور لا تزال تلهج بالفرح، عيون عاشقين تتلاقى في مساحة ود، حضرة صفاء، وكحل يغتسل في عيني امرأة خمسينية متزينة، وابنة أربعة عشر عاما تنز من مقعدها، يضحك شقا عينيها.. النغمات المتمطية حزناً، وكفا رجل جثة تدوران كالرحى أقعدتاها.

ابتسم العازف، حيا جمهوره، نهض، تعالى التصفيق، رفع كفيه والريشة تتوسط أصابعه، حيا الجمهور بحركات ممثل صامت، لوح بيديه وانحنى، وزع ابتسامات من قلبه، ترتجف فرحاً وخجلاً.. جلس، دندن، وبدأ لحناً جديدا، تاركا مساحة لانتهاء دوي التصفيق.. كان يختلس نظره بين الحين والآخر للحضور متداركا حرج التصفيق وفرحه به.

الرجل الجثة أكثر الحضور فرحاً واندهاشا وتصفيقاً، كان لقيامه حفيف ولقعوده فحيح، كان طلقاً والعفوية تطبع ملامحه وتصرفاته، يجتهد بتصفيقه أن يعبر عن كلمات كبرت في جوفه، ينفعل ويكون لصوت كفيه التقاء ترسين، يضحك بفعل طفولي ويجلس.

قام العازف ثانية وانحنى.. تقدم خطوات وانحنى، أظلمت القاعة، وعم الهدوء، تلاعب عامل الإضاءة بالنور.. رسم أشكالا نورانية، سلط ضوءا كاشفا على العازف، بدا كصورة مترجرجة على وجه الماء والدخان الأبيض بدأ يسعى من أرجاء المسرح، خالقاً للمكان غبشاً حالماً، فيخال العازف وكأنه محارب قديم خرج لتوه من أنقاض يونانية، أو فارس شق فجراً بغدادياً، وخرج معفراً بروائح الثرى والياسمين.

رنّ وتراً منسيا، راوح عليه بين ريشته وأصابعه، أخرج صوتاً شبها بكحة صبية نعشقها، زاوج بين الرنين والتطريب.. أشعل مقاعد الحضور، كان صوت العود يصل إلى النفوس ويكاد يبكيها، يحملها معه إلى أقصى مساحات الحلم، أمكنة الفرح، ساعات الحزن ويبكيها.

قام باكياً من الفرح.. وانحنى للجمهور.. في فترة الزهو، لحظة النجاح، لابد وأن يتوقف الدم عن دورته، لحظات.. ويسلك متدفقا طرقاً جديدة، ودورة جديدة. نهض الرجل الجثة، شعر أن المقعد ثوب ضيق، ظل يصفق، صعدت طفلة إلى المسرح، وطبعت قبلة على خد العازف، مسح على رأسها وقبلها، تبدو من ثقة خطواتها أنها ابنة أخته، طفلة أخرى أرسلها أهلها، أهدته وردة ليلكية وانصرفت بسرعة. تناثرت عند قدميه الورود، والمناديل الملونة. بكى فرحاً وأسند عوده على الكرسي برفق، وتقدم نحو الجمهور، رفع يديه محيياً والريشة لا تزال تنتصف أصابعه.. انحنى وكاد

يقبل الخشبة.. والرجل الجثة مازال يصفق وعيناه تدوران بكسل نحو الناس.. ابتل فمه، ولسانه بدأ يتحرك بلا أعصاب.. تقدمت فتاتان بعمر الزهور إلى المسرح، وأهدتا العازف وردا وأشياء أخرى لاترى، نثر العازف الورد الذي بيديه على الجمهور، وتمتم بكلمات لم تسمع وسط التصفيق، انحنى ثم صفق مع الجمهور.

الرجل الجثة استلبسه مرح وبله، كان كأي طفل سمين دلع، ربيب أمه، ظل يصفق والانكسار يغشى عينيه، صعد خلف الفتاتين، صعد إلى الخشبة يغالب وزنه الكثير، والظهر المعطي للناس، كان لجزار ممتلئ شبعاً، صفق للعازف، نظر للجمهور بطريقة نعاسية باكية وتابع صعوده، صرخت الفتاتان.. استقبله العازف بابتسامة وضاع بين يديه.. وحين لم يستطع أن يتبادل معه حديثا أدرك أن هذه الجثة خرساء، ابتسم له، ورد عليه الآخر بابتسامة أخرى باكية، أخذ يتعصر لكي يخرج حروفا ميتة، أو أصواتا دفنت في داخله من الصغر.. بكى بنشيج طفولي، حضنه العازف، ركع الرجل الجثة على ركبتيه، وأمسك بيدي العازف يقبلهما في مشهد مسرحي.. صرخت الفتاتان، نظر إليهما بعينين مغبشتين، هوى على يدي العازف يلثمهما، بدتا في يديه كعصفورين ميتين، ظل يقبلهما ويتمسح بهما.. والتصفيق يسكر القاعة.. أصوات.. همهمات.. صراخ.. ودهشة تغلف المكان والعازف حاضر وغائب تتنازعه الحيرة والشفقة، والجثة جاثية على ركبتيها تقبل يدي العازف، تلتهمهما.. تلثمهما، تعالى التصفيق ووجوه الحضور تدور يمنة ويسرة تبحث عن جواب غائب.. علت صرخة.. جفلت عيون.. تعطلت الأكف.. وعم الصمت.. سقط العازف مغشياً عليه واستدارت الجثة نحو الحضور بتراخ والدم يغسل وجهه ويديه..عوت أصوات نسائية شقت القاعة وأذني الجثة، التي أدركت حينها أنها ابتلعت ثلاثة من أصابع العازف الطويلة المدربة.

الخطوة الثانية

كان اختيار مسؤول القسم الداخلي لمدرستنا هذا العام، اختيارا موفقاً، على رأي المدير وبعض الأساتذة الذين يحبون المشي مع المدير.. وراء المدير دوماً. لقد ضمنت المدرسة باختيارها الأستاذ شوقي عبد الحميد، أن الهروب الليلي إلى السينما سيقل، وأن حدة ألسنة طلاب الإعدادية الذين يعتقدون أنهم كبروا ستخف، وأن هذا الامتداد الطولي والعرضي في أجساد طلاب الثانوية والمزهوّين بسواعد تنمو بسرعة، سيوفرونها لمشاكسات الحارة في الإجازات.. والمدرسون المتعودون على الشرح الطويل والصوت العالي بدوا لطيفين..كأصوات البلابل. شوقي عبد الحميد كان ربعة.. خرسانة حديد انطعجت فجأة بفعل قوة أعلى منها.. كان كتلة، ضخم الصدر يضم قرصين مثل "كُدَمْ العسكر" التي تباع في تعز، وسواعد مثل الحديد المطروق بعناية حداد ماهر لا تجعل سفراً أو هواء يتسرب إلى رئتيه، ورقبته مثل جذع النخلة تحمل رأساً صغيرا كالرصاصة، فيه عينان يقظتان دوما، وأذنان صغيرتان كفأرين أبصرا النور للتو. وشعر قصير لا تمسكه الأظافر.. ومشية ثقيلة تئن الأرض تحتها.

كان الأستاذ شوقي عبد الحميد حين ينزع فانيلته البيضاء التي يلبسها دوماً، نستطيع أن نوقفها كأي شخص بلا حراك، أما حين يخرج متأزرا بفوطة تكاد أطرافها أن تلتقي، تظهر ساقان جديرتان بحمل كل هذا الثقل، كنا ننظر إلى انتفاخ رجليه، نتحسسها، فيضحك، ننظر إلى أرجلنا الناشفة ونضحك سوياً، كنا نتعلق به، كان يحمل كل ثلاثة أشقياء على يد. كنا نستعجب من جسده وتفاصيله العضلية.

نشأت بيننا وبين الأستاذ شوقي عبد الحميد، علاقة صداقة حميمة، ما كنا نتوقعها في أيامه الأولى.. فمنظره وكلام المدرسين الذي يغيظ أحياناً كان كافيا لكي نجتهد في عدائه ومضايقته، لكن علاقة غير التي كنا نتوقع حدثت.. تماما مثلما ألفته هذه القطة الرمادية اللون، التي تتمحك بباب مطبخه وما زالت حتى غدت تتفقده إذا ما غاب طويلاً، أو تنتظره حتى يعود. كنا نجلب له الفواكه والأكل.. كان يقول إنّه دائماً في توازن مع أكله ومرانه، وأنه متبع حمية خاصة، لكن حين نأتي له بالطعام يأكله بشهية ويقول:

"أنتم حتّخنوني يا أولاد.."

وحين نسأله "كيف استويت هكذا يا أستاذ شوقي..؟"

يرد "أنا بطل الجمهورية في المصارعة.."

نصفق له ويزداد إعجابنا به، كنا نرافقه حين يتدرب، كيف يرفع ذلك الحديد لوحده؟ وحين ينتهي من رياضته اليومية، يدخل مطبخه الصغير، الذي أخذ ركناً من غرفته المتقاربة الجدران، يعصر برتقالا قدر الكأس الكبيرة التي أحضرها من أحد الفنادق.. أو يأكل برتقالا بقشره، كان يكره أكل الهنود، لكنه يعشق المعلبات، يتلذذ بها، كان يطبخ

لوحده، كان يقول وأتذكر عبارته جيدا.

"أنا ما باكلش حاجة مش مفيدة إطلاقا.."

كان يقول ذلك وهو يجلجل بضحكته المميزة الشبيهة بضحكات كفار قريش في مسلسلات رمضان. كنا نخرج معه في الأسبوع مرة، أو مرتين، كان يختار لنا أفلاما فيها مغامرات وبطولات، كان يعيد علينا سرد قصص الأفلام التي نشاهدها معا، كنا نستمتع بقصصه عن المصارعة.. كيف تغلّب على البطل المقنّع.. كيف تمكن من قهر المصارع الوحش حين غدر به.. كيف أجبر المصارع الحديدي على الاعتزال.. كانت قصصه مثل الأفلام.. جميلة.

تربت في مطبخ الأستاذ شوقي، تلك القطة الرمادية اللون.. بدأت تسمن ببطء، رغم أن فضلات الأكل التي يخلفها قليلة، إلا أن القطة ألفته، وأصبحت فيما بعد جزءا من غرفته المتقاربة الجدران، في حين بدأت تدرك اسمها الذي أطلقه عليها.

كانت "بوسي" ترقد في المطبخ أو عند باب الغرفة أما حين يستبطئها فيعرف أنها ستنام بجانب خزان المياه وخاصة في شهر شباط. مرّة جلسنا نلعب أمام غرفة الأستاذ شوقي ونلاعب القطة معنا، فقام راشد ولد سالم العماني وقال "لا تلعبوا مع القطط.. القطط تنقلب إلى عجائز ساحرات بالليل.. القطة حرمة من الجن.." جفلت عين الأستاذ شوقي.

كان ولد سالم العماني يخبرنا أن الأستاذ شوقي حين يستفرد به، كان يسأله كثيرا عن مدى صدق قصصه، وكيف سمعها؟ وممن؟ وحين يخبره أن مصدرها أبوه كان يرد عليه : "وهل أبوك دا بيصلي.. بيعرف ربنا؟".

ازدادت ساعات تدريب الأستاذ شوقي.. بدأ يزيد من وزن أقراص الحديد، ظل جل وقته يقضيه في غرف الطلبة ولا يغادر إلى غرفته إلا إذا احمرت عيناه، وبدأ الطلبة يهذون بشقاوات اليوم، كان نومه متقطعا، وبوسي التي كان يدللها أصبح ينظر إليها كنظرته إلى ولد سالم العماني، مزيج من الحب والتحفز، والخوف غير المعلن. والضحكة المجلجلة لم تعد تدوي.. بدأ الأستاذ شوقي بالتحول، لم يلحظ نفسه، لكننا أدركنا أن شيئا ما قد حدث.

وفي ساعة ليل.. من الساعات القليلة التي يظفر فيها الأستاذ شوقي بنوم شبه يقظ تسلل إليه مع الحلم جسد أملس مشحم رطب، كساعد أنثى بض يرتج.. دبى على صدره، جال جسده، مشط ذراعيه..وفي لحظة هي بين الحلم والكابوس، اليقظة والإدراك نوى بطول يده، أرسل أنّه ارتطمت بالجدار، وسقطت أسفله غابت مع الظلمة وجثو النوم.

وفي الصباح باكرا، استيقظ الأستاذ شوقي كعادته، تحزم بالملابس الرياضية وهم بالخروج، عند عتبة الباب من الداخل، وجد قطة رمادية اللون نازعت كثيرا بالأمس، وجد لطخة دم متخثرة على الجدران، وجد بوسي جسدا منتفخا وعيونا شاخصة.

الخطوة الثالثة

لعن أبو رضا البدري في داخله أيام الحرب هذه، ومج بصقة، لعنات غير مفهومة، تلفت وراءه، وانعطف متثاقلا في الزقاق المؤدي إلى السوق القديم وأرسل لعنة كبيرة..

ما أن يتبادى أبو رضا عند مدخل السوق، حتى تنهال عليه السلامات والصباحات وعزائم "الجاي" بدءا من المقهى الذي يحتل الركن الشمالي، مروراً ببائعي الأصواف والأقمشة، عزيز الاسكافي، كاظم بائع العبايا.. يرد أبو رضا السلامات بالطريقة التي اعتاد لسانه عليها منذ زمن طويل.. كل بسلامه المميز، وبالأعذار اليومية نفسها، والمجاملات التي يقتضيها الحال.

هذا اليوم، كانت خطوة أبي رضا مرتبكة، غيّر عادته اليومية وذهب رأسا إلى دكانه، لم يتوقف عند أحد، إلا ليتمتم بعذر توعكه، حتى عزيز الاسكافي الذي رشقه بنظرة تساؤل وكلمة عتب، لم يتبادل معه الضحكات اليومية المرة.

تناول المفتاح من سترته وأداره في قفل صدئ، تذكر كيف كان رضا يسبقه قبل أعوام في فتح الدكان، لعن أيام الحرب التي أوقفت الحال، شعر بحرقة في معدته، تجرع لعنات وسباباً على هذه الحرب، زم شفتيه وازداد حرقة، أحس بلعابه وكأنه رصاص مصهور، جلس بتكاسل متمنيا أن لا يدخل عليه أحد، يزيد من حريقه المشتعل داخله.

يلح عليه ابنه رضا.. واليوم أكثر، افتر ثغره عن بسمة لم تكتمل بعد، تذكره قبل أعوام، وهو يتقافز أمام عينيه، يقضي يومه بين الدكان والبيت طارشاً بطلبات أمه التي لا تنقطع "كان يجلس هناك يلعب ويلعب، فجأة كبّروه.. ألحقوه بالجبهة.. سنوات مرت وهو بعيد، يبعث سلامات ورسائل تتعثر إلى أن تصل.. كأنه ليس رضا الذي كان يقلب

السين ثاء، لقد كبر كلامه..".

لم يكن أبو رضا ليتذكر ابنه، وبهذه القسوة، فقد أنسته الأعوام والأحداث الكثيرة جزءا من ملامحه التي كبّرها القتال.. لم يكن ليعنّ عليه هكذا مثل الألم، لولا مشكلة كرتونة البطاطا التي اشتراها بالأمس.

كان يردد : "دائما لرضا أشياء جميلة، يطرحها في الوقت المناسب.. لو أن رضا موجود لكان قد وجد لهذه الكرتونة اللعينة صرفة، أو كان قد تدارك الموضوع قبل الشراء، لماذا لم أتنبه لتلك الحروف المشبوهة التي تستقر في أسفل طرفها، كيف وصلت هذه الكرتونة؟.. هل كان يدري "أبو البطاطا" حين باعني إياها؟ هل لاحظ ما كتب عليها؟ سأشركه في المصيبة وأرمي الكرتونة عنده.. لكن ربما لا يدري عنها شيئا.. لا، لن أتوجع، بما في"عليّ"أن أتدبر الأمر، وإخفاؤها.. ألا يا رضا يا جرح.. لزاماً عليّ أن لا تبيت هذه الكرتونة اللعينة في منزلنا الليلة، هاي فيها قطع رؤوس يا بو رضا.. هاي شلون بلوى..".

كانت أمواج الأسئلة عتية تعصف برأس أبي رضا، ما أن يفيق حتى تأخذه موجة جديدة أعتى.. أسئلة مدمرة هذه المرة.

"هل يا ترى أحد ممن رآني أحمل الكرتونة، قد لاحظ ما كتب عليها؟ من أي حدود أو ثغور دخلت؟ وهي المغلقة منذ ثماني سنوات.. حتى المسالك إلى العتبات المقدسة مغلقة.. من أي ثقب وصلت إلي؟ اللعنة.. لو أن الناس الكثيرين الذين كانوا خلفي عرفوا مصدرها.. عيون الناس عندنا لا تخطئ شيئا، لابد وأن أحدهم قد قرأ ما كتب عليها، خاصة أولئك الذين يضيقون حدقات عيونهم في الممرات.. المصيبة.. أن كل الناس كانوا يباركون لي ظفري بكرتونة البطاطا، كان الجميع يقترح طريقة الطهي أو القلي، وحدها أم رضا ظلت حائرة فيما تصنع بها".

حين أبصر أبو رضا البلد المصدر، تخيل إليه أن الحرب ستنتقل إلى بيته، ليلتها لم ينم، تبادرت إلى ذهنه طرق عدة، كان الخوف دائماً يقف خلفها، حتى أكثرها جدوى كان يطرده ما يشاع في الطرقات ويتناقله الناس عن فتك الحرس وأساليبهم التي لا تخطر على بال.

"ماذا لو أن أحداً كان يريد من هذا كله، زجنا في قضية لا نعرف أولها من آخرها؟ هل يكون أبو ساري هو السبب؟ أم ابن أخي سعدون الخرع الذي لا نعرف على من ظهر فينا؟" أكثر هذه الأفكار التي أراحت أبا رضا وأم رضا، كانت من إبنتهما الوسطى ميسلون بجعل كرتونة البطاطا وقودا للنار، لكن ما لبثت أن ناقضت فكرتها وهي أنه يمكن تجميع ما تحرقه النار وترميمه وإعادة قراءته، ساعتها تكون المصيبة اثنتين، تملكهم العجب، وكادت تسقط أم رضا حين صرخت ابنتها الصغرى ابتسام : "ماذا لو أن أحدا يراقبنا الآن..؟".

فكرة رمي الكرتونة في القمامة بعيدا عن أعين الناس والنهار، كانت من أفكار أم رضا الأولية حين كانت القضية بالنسبة لها أمرا عاديا، أما حين تغيرت سحنة ولهجة أبي رضا، وبدا منفعلا مغموما، ساعتها أدركت خطورة ما هم فيه، وأيقنت أن أبا رضا قد يغيب ويطول غيابه، ولا يعود، حينها انتابها النحيب الكربلائي فجأة. كان أي طرق للباب، أو خشخشة في أي ركن تجعل قلوبهم تقفز إلى نحورهم، والعيون تدور في محاجر أصابها الجفاف البارد.. كانوا يتداورون قصصا تهجم عليهم فجأة.. كانت وليدة لتلك اللحظات المفزعة وللأصوات المنبعثة من الفراغات.

كانت الجدران الرطبة المتشققة "عيون وآذان" كلاب تنبح وشرطة بأحذية غلاظ والأصوات التي يسربها صمت الجميع حلقات تلتف حول الأعناق.. أجساد البنات البيض اللائي تربين في الظل والحشمة خناجر صدئة ثلمة في ظهر أبي رضا.. والغائب هناك قد يدفن بسلاحه.. وجسد أم رضا الناحل الطاهر قد تعلقه شوارب كثة وشفاه متهدلة..

دارت الدنيا بأبي رضا، وشعر أن جسمه يتفتق، ينضح عرقًا باردا، كان يموت واقفا، لكنه صرخ بصوت متقد : "ولك.. أروحلك فدوة أم رضا..".

وسقط من التعب.. هبت بناته الثلاث وأم رضا ووقفن على رأسه، نهض، وجالت عيناه فيهن.. ضمهن.. اعتدل في جلسته وقال :

"أم رضا.. أضرمي تحت المرجل نارا ما وقدت لابراهيم، واهرسي البطاطا بكرتونتها، وطيبيها بالبهار وماء الزهر والقرنفل ما يجعلنا لا نتقيؤها، وأولمي لنا صينية ما خبرت صنعها.. لابد من دفن سر هذه الكرتونة اللعينة في بطوننا.. ولتخرج فيما بعد على أي شكل كانت فلن يقتات على خراجها إلا الكلاب.. والقطط المتشردة و...".

تحلق حول صينية البطاطا أبو رضا وبناته الثلاث وأمهن.. فقد كانت تكفي لوأد حزب بأكمله.

الشرفة

عمر السعيدي

شارع طويل يأتي من الشمال متجها إلى الشرق. ويجيء آخر من الجنوب متجها إلى الشرق ويتقاطع الشارعان في زاوية حادة. يكون الشارع الأول عريضا، ويُحاذي البحر، ينتصب على يمينه سور حجري سميك، يرتفع قليلا، تغلفه ألواح من المرمر البني. يتخذ الناس هذا السور مجلسا وتكون ظهورهم ناحية البحر و وجوههم نحو مركز المدينة الحديث الدافق حركة وحياة.

في الزاوية الحادة، من الشارع العريض وفي الدور الثاني من عمارة قديمة، تقع شقة ثلاثيّة الأضلاع. يلتصق حائطها الخلفي بشقة أخرى ضمت مكاتب خدمات شتى. تدرس المكاتب أفكارا وتنظر في اقتراحات تتلقاها من شركات حديثة التكوين وأخرى فاعلة في دورة الاقتصاد. تسعى هذه المكاتب لأن تروج لمواد منتجة حديثا فتبتكر ما يمكن أن يطورها بأساليب إشهارية حديثة. أو تدعم أخرى بما تثيره من رغبات في السلوك الاستهلاكي العام.

تضغط الواجهة الأماميّة على بهو الشقة وتفعل أيضا الواجهة الخلفيّة فتحتل الشرفة رأس المثلث.

تسكن عائلة السيد صابر الشقة على وجه تأجير قديم يتوارثه الفروع عن الأصول. ويمتلك السيد صابر، حق النوم في غرفتها الشرقيّة المطلة على البحر. أي يمتلك من الزمن الليل، إذ في ثلثه الأخير يعود مهدود الحيل في حافلة النقل العمومي القادمة من بعيد، من الميناء التجاري حيث يعمل منذ سنين في شحن وتفريغ البضائع من السفن إلى الرصيف ثم من الرصيف إلى شاحنات كبيرة أو عربات قطر البضائع. تلفظه الحافلة عند الجهة اليمنى من محطة الكورنيش.

ليس مهما أن يطلب السيد صابر من السائق أن يتوقف فهو يدرك أنه يجب أن يترجل هنا وأن عليه أن يترفق به. وربما دعا راكبا ما أن ينزل به الدرج الأخير من سلم الحافلة. بعدها، على السائق أن ينطلق. يصعد السيد صابر مدرج العمارة وتكون حركاته بطيئة وجسده شبه مفكك شادا حديد الحاجز. درجة، درجة يرتفع وبين كل درجتين أو ثلاث يتوقف ليأخذ نفسا طويلا.

يتماسك، يتصالب، ثم يواصل التقدم. خفيفا حينا وحينا ثقيلا وبين غبش الوعي يقترب من باب شقته وعند الدرجة الثلاثين يتنفس الصعداء لأنه يكون قد بلغ باب الشقة. ولا يكون عليه أن يولج المفتاح في طبلة الباب أو حتى يدق لأن خبط رجليه على السلم منذ البداية كفيل بأن يجعل زوجته الريم تتهيأ لتفتح له في اللحظة نفسها التي يضع فيها رجله اليمنى أمام عتبة الباب، ويدخل يده اليسرى في جيب سترته يتحسس المفتاح. صامتا، يدخل صوب غرفة النوم. يرفع الغطاء ويندس، إن كان الفصل شتاء أو يتغطى بلحاف خفيف إلى النصف إن كان الفصل صيفا، وقد شعر بالحر. الشقة على البحر، قد لا تعني شيئا في ليالي الصيف شديدة الحرارة حين تعز هبة الهواء مهما كان نوعها. فتكون مياه البحر ساكنة، لا تشي بحركة أو حياة. يتذكّر شققا وفيلات كثيرا ما ركّب مكيفاتها في عمله ما بعد الظهر بعيدا عن عمل المرفأ رغبة في تحسين مستوى عيشه. يتذكّر لحظات غبطه فيها بعض أصدقائه لامتلاكه شقة تطل على البحر. وسؤال بعض السماسرة أن يؤجرها لبعض شركات الإشهار والخدمات نظير قيمة كرائية عالية. لكنه يصمت. بل يطرد مجرد تلك الخواطر من باله إذ كيف تتقبل الريم الأمر؟ وهي التي تتخذ من شرفتها

كضريح الأولياء مقاما. كانت ريم في العشرينات من عمرها حين خطبها من والدها الحارس بالمرفأ. قمحيّة البشرة ضاحكة العينين، فاحمة الشعر، شهية الشفتين مشدودة اللحم، تكاد تضج الشهوة من على وجهها، سريعا ما وافقت حين علمت بموقع الشقة من البحر. قالت :" الشقة مهري" جنوبيةّ، عاشت فترة من طفولتها تسكن خيمة من وبر النوق وتلهو مع أترابها من أبناء النجع. وتجوس صحبتهم أطراف الحي وراء المهاري والنوق وسط مفازة، لا يكسوها غير نبات السدر الشوكي.

في المساء، حين يرطب الجو وتلين الحرارة، يكثف رذاذ الموج وتصبح شقتها وقد أشرعت نوافذها والباب طبلة أذن تتشرب همس الموج ونشيجه وحركات المد والجزر ثم امتصاص الرمل للماء. تفتح صدارها وتتخفف من المشد فيتحرر النهدان ويرفان تشهيا لاستقبال ملمس الماء المالح وهمس الموج على الصدر والشعر ومواطن نشأة اللذة الحرام.

ينغمس أطفالنا الثلاثة في عالم الألعاب أمام جهاز إلكتروني وينقطعون عما حولهم حين ذاك وقد وجدت نفسها وحيدة تضطر إلى الجلوس بالشرفة في ذلك الموقع المرتفع عن الأرض تشهد الناس، مستحمين ومتنزهين، جالسين بالمقاهي يتحدثون همسا ولغطا ملامحهم جادة أو قد أفلتوا الانضباط. وكثير من الغبطة بادية على وجوههم. تعد القهوة وتأخذ كرسي الخيزران العالي بيد وبالأخرى تمسك طويلة مستديرة وحين تصل مجلسها المعتاد تهيئ جلستها. تضع فنجان القهوة في صحن ثم تجلس قبالة البحر تسترق النظر إلى زوجين يعبران غير أن العابرين وكلهم تقريبا لا يخافون النظر إليها.

تتلذذ بترشف القهوة على فترات متباعدة كأنها تمتص التعب وتذيب روتين الأيام . تغوص على تخوم الواقع وتتطلع إلى عالم الأمنيات ولن تجد بالرغم من ذلك رغبة في النزول والاختلاط بالناس. فالألفة بالمكانة تقول تذهب الرغبة في المغامرة لذلك تسرح بعيدا في البحر مع السفن والمراكب والزوارق المطاطية السريعة. عالم البحر الذي كانت تجهله في بيئتها الأولى وربما تخاف الآن أن تلج لذته الحرام. رحب بغريها ولكنها ما تجرأت يوما ونزلت الدرج إلى الشاطئ والشاطئ يضج بالناس، تنزل فقط أطراف النهار حين يكون عالم المدينة متثائبا يدفع عنه كرى يوم منصرم. تغطس سريعا وسريعا تخرج. وتظن أن ذلك كل المتعة والفائدة. أما أن يكون البحرحوضا فيه يتزاحم مئات الناس فذلك ما لا تقبله، يغريها أن تعيش غير مستقرّة في المكان كذا كانت حياتها وهي طفلة تتنقل في نجع من الجنوب إلى الوسط فالشمال حيثما يرى برق أو يسمع رعد. لكنها بعد ذلك تقيدت حين عمل والدها حارسا بميناء المدينة الكبيرة. لم تعد الشقة خيمة تشد إلى أوتاد وتقتلع حين يوشك النجع أن يرحل، كثيرا ما تهيأ لها سطح الماء فيافي وسهوبا والمظلات الشمسيّة خياما والناس رجال القافلة.

"لكن ماذا عساي أفعل لو تحقق ما قاله صابر من احتمالات تخص هذا المنبسط المائي؟ ماذا لو جف البحر يا ريم؟ أو زحف بعيدا إلى الشمال أوالشرق؟ أو شرب الماء الهواء؟ماذا لو لم تبق سوى أرض مقعرة أو محدودبة الجوف؟ هل كنت تكفين عن النظر ناحية الموج"؟ ويبتسم كان بئيسا ذلك اليوم وبئيسة تلك الملاحظات التي أبديتها يا صابر. ماذا لو صرحت أو أحطتنا بالأمر؟ ماذا لو قلت:" ظروفنا يا ريم صعبة. وهذا الباب يحسن من دخلنا".

هل غبت يا صابر حتى لا تشهد وقع المشهد علي . قلت إنك ذاهب إلى ميناء عاصمة الجنوب للعمل أسبوعا ثم تعود. بعد غيابك بيوم واحد، دق جرس الشقة صباحا وحين فتحت وجدت عمالا ببزات زرق عليها علامات ومعهم آلات ثقب وطرق وتثبيت وإضاءة يحملون لوحة إشهارية. باللوحة مشهد البحر وفتيات كالبدر يسبحن ترى جيديهن كالفضة وعلى طرف الموجة تنتصب قواريرالكوكاكولا وعدسات تصور لحظة امتداد الأيدي إلى المشروب المنعش. وبسمة تسع الأفق. غضبت حينها وانفعلت وثرت في وجوههم. أن أخرجوا أخرج رئيسهم عقدا ممضى من طرفك لفائدة الشركة فيه تقول: إني ....أؤجر شرفة شقتي إلى ....نظير المبلغ التالي. أذهلني المبلغ وصعقتني الغرامة المشطة لو تراجعت. سكت والغصة تنهشني ونصبوا لافتتهم فاختفى البحر.

وهكذا أمكننا أن نجدد كل أثاث البيت من النوع الممتاز. وصقلت الجدران ثم غلفت بورق فني. وانتصبت في كل غرفة من الغرف الثلاث لوحة تشكيليّة. وصار لنا مكيف يفصل لنا مناخ الفصول بحسب الحاجة. وصار صابر يتأخر أكثر ويعود منهوك القوى، تفوح منه روائح الخمر

المعتقة. حتى في راحته الأسبوعيّة لم أره يقصد الشرفة ويطلب فنجان قهوة ويجلس هناك ليحتسيها. يقول "يكفيني الداخل. صرت أنام مرتاحا. إذا أردت أن تشهدي العالم فانظري إليه من الدخل. احمدي الله أننا سترنا هذه العورة المكشوفة للناس. الأنظار صارت تعرينا كامل الوقت. وكأن ليس بالمدينة شرفة غير شرفتنا. هذا منفذ سددناه واستعضنا عن هوائه الذي ترينه منعشا بالمكيف والمال. الوقت الذي تجلسينه في الشرفة أكثر من الذي تخصصينه للبيت والأولاد. الأولاد في حاجة إلى دفئك وحنوك وليس البحر.

حين تمكث وحدها وقد غادر الأطفال إلى المدرسة وتكون قد رتبت ونظمت المنزل وأعدّت ما تحتاجه العائلة تلبس وتتزين وتنزل لملاقاة البحر عند الشاطئ وتجلس أحيانا في المقهى المحاذية للبحر وتطلب قهوة تتصفح جريدة وتتفقد من حين لآخر عقارب ساعتها لتضبط وقت عودتها. وقيل إنها أصبحت تتعرى على الشاطئ والبحر غاص بالخلق وتغطس ثم تستلقي على الرمل تتشمس وقيل أيضا إنها نقلت بعضا من عاداتها على الشرفة إلى الشاطئ خاصةّ وقد تحسن وضع العائلة المادي بتسويغ الشرفة لافتة وإشهار. وتساءل ناس كانوا يشهدون تحول المشهد : هل نلوم الريم أن نبعد البحر أم نلعن مكاتب الإشهار التي انتشرت في المدينة حتى صارت تضن على الناس حتى بمجرد التمتع بإطلالة على البحر من خلال فتحة تسمى شرفة؟!





ميـــاه الوعـــد

فتحية الهاشمي

القمر يغتسل في زرقة البحر...

كفّاه المتسحبّتان على ظهرها الأملس، كادتا تجرّدانه من القطعة (اليتيمة) التي بالكاد تستره... شفتاه انهمرتا، صوته المبحوح شدّها إلى البحر المترامي أمامها...

[لاتخافي، وأنت معي العالم كلّه تحت إمرتك... أنا قلعتك التي لايمكن لأيّ ريح أن تهزّها، أنا الكتف المحشوشب الذي يمكنك القاء خطوك المثقل عليه... [...]

صوته المبحوح انقطع فجأة، يده المتسحبّة تخشبّت، شفته السفّلى تدلّت وعينه المشدوهة توقّفت فوق (الجسد اللاّمع)...

حشرجت ـ لعلّها جثّة، تقيأها البحر في لحظة غضب؟ لعلّها حوريّة أصابتها لعنة آدميّ لعلّ... اللّون الخمريّ تراقص تحت الضوّء الفضيّ... الذّراعان المقرورتان اختلجتا، الجسم ارتفع في شبه انحناءة وكأنّه يصلّي...

القلعة المترامية الأطراف اطلقت رجليها للرّيح...

الكتف المعشوشب اشتعل وخطوها المتعثّر خانها...

لملمت ما تبعثر منها، تمسكت بظلّه، رجلاها لم تسعفاها للّحاق به...

...

...

الزّبد الأبيض تقاطر من الجسد الملفوف، الهالة النّاريّة توّجت الكتفين المرسومين بدقّة. [البحر بيضحك ليه... البحر أصله ما بيضكحشي... أصل الحكاية ما تضحكشي]

......

....

البحر يشرّق بالضوّء، السفّن الشرّاعية وسفن الصيّد أغرقت الزّرقة الحالمة...

المنارة (الشّاهدة) على ماكان من حديث البارحة، ظلّت على سكونها، ترنو للبعيد...

ـ الحوريّة ! المرأة السّمكة! الأنثى الشبّح!!!

السّاحل يشتعل والذّاكرة كالمرجل...

البحّار الحالم، شدّ حباله مصارعا الموج، لعلّه يصادف ما لم يصادفه غيره من البحّارة...

....

....

قرفص، وقد غاصت قدمه اليمنى في الرّمل البارد، مجّ سيجارته في عدم صبر، وعيناه تعانقان الموج الأسود...

منذ ما يقارب الشّهر وهو يتّخذ هذا المكان مرصدا، ولم يرها ولم تصبه القشعريرة ولم يقف شعر رأسه، ولم...

لطالما حذّرته جدّته منها [ستأخذك (المرأة الغولة) إلى بلاد لا قرار لها، سوف تتزوّجك، و...] وكم تمنّى أن يقع له ذلك..

شغّل (الرّاديو) بحث عن إذاعة (الشرّق الأوسط)...

ـ باول!!!

حرك الأبرة في كلّ الاتّجاهات، تكرّر الإسم، انتفخ، أحسّ بالقرف، قذف بالجهاز نحوالبحر.

[يا لندرى يا غيم تتجلاّشي وإلاّ نموت بعلّتي في جاشي...]

اهتزّ الموج قليلا، أحسّ بحركة غير عاديّة في الماء، اللّيلة شديدة الظلمة، دقّق في الرّقعة الممتدّة أمامه، لم يتبيّن شيئا... رائحة البحر، رائحة الأعشاب، رائحة المرجان وتساءل.

(للمرجان رائحة) أم هو خياله (المريض) شبّه له ذلك...

الرّائحة انسابت في أنفه كالسّحر...

الهالة الحمراء بجسدها الملفوف، سدّت الأفق أمامه... انتفض والسّيجارة تحرق شفته، بصقها وانتحب.

- خذيني إلى الأفق البعيد! احمليني معك حيث تريدين! لاتتركيني! أنت أهون من الانتحار!!! مدّ ذراعه نحوها، عادت إلى البحر...

- (البحر جرحه ما ذبلشي وأنا جرحي عمرو ما ذبل)!!!

(يا غيم العشوة...)

ركض خلفها، تعثّر، سقط على وجهه، شرق بالماء المالح...

صرخ، ضرب الماء بيديه، ركل الهواء...

- حتّى (الغولة) عافتني يا جدّتي... إلى أين المفرّ كما الموت رفضت أن تأخذني معها!

كلّ الموانئ عرفته...

وهذا البحر يرنو إليه ساخرا منه...

هام على وجهه! لم يعد إلى مرصده، في المقهى السّاحليّ، بعض الوجوه الشّاحبة بشوارب صفراء تراقبه في ريبة، وجهه الأسمر بلحيته المرسلة تصيبها بالجزع... في روايته المعتادة، كان يراقب الكلّ ويلعن الكلّ.. تردّد الإسم المقرف (باول) وتساءل متى يتخلّص منه...

من الركن القصيّ للمقهى أتت فيروز (ما في حدا لا تندمي ما في حدا...)

في الخارج خلف الزّجاج المغبّر، تسارعت الأرجل... امرأة بشعر أصفر فاقع تترنّح في مشيتها، تتصنّع الغنج، يلاحقها بحّار (درج ثانية) بيسراه يحكّ شعره الأشعث بينما يمسك بيمناه سيجارة، خفّفت من تسارع خطوها، يبدو أنّهما (تفاهما أخيرا)، ها هي تمسكه من ذراعه بتملّك، بينما يبصق هو عقب السّيجارة، يضع يده في جيب بنطاله والابتسامة تعلو وجهه الأشهب ...

- الحوريّة ظهرت البارحة !

أرهف السّمع، شدّته الجملة...

المرأة لاتشبه أي أنثى، شعرها يغطّيها من رأسها حتّى أخمصها، كالشّعلة النّاريّة، جسدها بلون العسل، بل الكهرمان...

احتدّ النّقاش، اشتدّ، تحولّ إلى عراك، تماسك بالأيدي...

رفع ياقة (جاكتّه) إلى فوق، وضع يديه في جيبي بنطاله، ركل الكرسيّ، أحدث ضجّة، أسرع نحو الشّارع رائحة الملح، بعض النّوارس تحلّق دائرياً... الزّرقة البائخة تناديه...

يمّم وجهه شطر البحر...

- (بابور زمرّشق البحر...)

أرسل نظره في كلّ الاتّجاهات، ذبذبات الصّوت تنازعته، من أين يأتي هذا الغناء الحزين؟؟؟

يا لرماديّة هذا المساء!

كان ملقى على الرّمل، بالكاد أمكنه تحريك يده، تحسّس وجهه، حرك رجله، أحسّ بلسعة برد، إنّه الفجر، غمر الداء نصفه الأسفل... تأوّه، هل أتاه البحر ليلا وهو ينتظرها؟ تحلّق بعض الأطفال حوله، أعضاؤهم الصّغيرة التصقت بأسمالهم...

تحامل على نفسه والموج يدفعه برفق، شدّ (جاكتته) وجرّته قدماه في طريق لا يحسبه سينتهي أبدا...

القوارير المنتشرة حوله توحي بأنّه (تقيأ آخر ذرّة عقل ليلة البارحة...

جسمه المتناثر على الحصير لايترك لدى النّاظر إليه أيّ شكّ في أنّه قد فارق الحياة... احدى رجليه مازالت تحتفظ بفردة حذائها بينما اختفت الفردة الأخرى. تأمّلته جيّدا، حركت بؤبؤيها فوق الجسد الملقى (كالشوّال)، عقدت يديها على صدرها، مانعة رغبة شديدة في تلمّسه، المسح برفق على جبينه المريض... أخيرا ظهرت عليه علامات الحياة، حرك أصابعه، تحركت نحو الباب، تحفّزت، اتخذت وقفة دفاعية، تقلّب في نومته، وكأنّه يصارع الموج، ثمّ سكن، لايبدو عليه أنّه شعر بوجودها...

عبر الشّقوق العديدة للكوخ تسللت خيوط الشّمس الأولى، داعبته، دغدغته، بحركة لا إرادية حرك كفّه و كأنّه

يبعدها عن عينيه... تنفّس بعمق، تذكّر فيما يتذكّر النّائم أنّه رآها الليلة البارحة، تذكّر أنّها كانت هنا تتلمّس جسمه المرتخي، ابتسم (يبدو أنّني بدأت أهذي من جديد)...

عينه النّصف مغمضة صفعها المنظر غير المألوف، ارتفع بجذعه، اتكأ على مرفقيه، شعر أنّه يسقط من علوّ (عمارة) حدّق في (قبضة) الأعشاب البحريّة الملقاة بعناية على المائدة المحشورة في الركن المقابل له، القوقعة الكبيرة ببياضها المشوب بحمرة شدّت نظرته البلهاء، تنهّد، (يبدو أنّ الهلوسة بدأت تعاودني من جديد) فرك عينيه، حدّق من جديد، ثمّ أرخى جذعه ونام...

الموسيقى (الإيقاعية) (بتمتامها) الغربيّ، أفزعته، أطلّ برأسه، (من جاء يفسد وحدته)، أحدهم كان يمسك (بآلة تسجيل) ويحرك رأسه في انفعال ظاهر، بينما (ذيل الحصان) المتدلّي على ظهره يرتفع وينزل متّبعا نفس (الريّتم) وتساءل (أيمكن أن تكون أنثى) واستغرب تواجد أنثى وفي هذه السّاعة على شاطئ البحر، ولكنّه كان ذكرا، (بحلق) يتدلّى من أذنه اليسرى، ولحية صغيرة، تغطّي ذقنه... ضرب كفّا بكفّ ولعن هذا الزّمن (الكلب).

القوقعة تتماوج آهاتها وهو يمسك بها حذو أذنه، آخر الأخبار مروّعة، الخليج أصبح قلعة كبيرة، القوّات الأمريكيّة والبريطانية (كالفقاع) نبتت في البحر والصّحراء، ها أن الألفيّة الثّالثة تهلّ حافلة، وها أن الصّوت اللّعين يفسد عليه خلوته، لماذا لاتبتلعه الصحراء، الصّحراء العربيّة المترامية الأطراف والكثيرة (الأهوال)... رنا للبحر...

- بابور زمّر شقّ البحر! وها هي (بابورات) تبتلع البحر، وبحر المأساة العربيّة يغرق كلّ حبّة رمل، وقذف بالحصيّات نحوالزّبد، والموج يداعب الرّيح، واللّيلة تنذر بعاصفة هوجاء.

لن يسكر اللّيلة كعادته عندما ييأس من حضورها، سوف يبقى متيقّظا، سوف يبقى متيقّظا، سوف يحكي لها عن جدّته وحقل القمح المترامي الأطراف والذي (قويض) بأوراق البروموسبور، سوف يغنّي لها راقصا على (رجل واحدة مثل طائر (الحاج قاسم)، سوف يستعرض ثقافته، سيتحدّث في الشّعر، في القصّة، في السّياسة، هل يمكن لعقل الأنثى أن (يهضم) السّياسة، وزمّ شفتيه في عدم تصديق، سيحدّثها عن رحلته إلى الشّرق الأدنى، عن دراسته (...) ولن يحدّثها عن نساء تلك الأصقاع وتحفّظهن، (برودتهن) العاطفيّة...

وانقطع عن التّفكير هل ستصدّقه؟؟؟

أيمكنها أن تتهمه بالجنون؟ أيبدو عليه (العته)؟ وانتفض كمن أصابته صعقة كهربائيّة، دلف للكوخ، ألقى بالحقيبة الجلديّة على الحصير، نثر محتواها، والتقط احدى الوثائق، منذ متى (لم تر هاته الورقة النّور، قرّبها من عينيه، حدّق في التاريخ المرسوم أسفلها، (سبعة وسبعون) وتنهّد...

الطّائرة تنخفض قليلا، قليلا، وضغطه يرتفع أكثر فأكثر

عدّة سنوات لم ير هذه الوجوه السّمراء، كانت الوجوه الصّفراء، الشّاحبة، والبيضاء (الكرتونيّة) تصفعه في كلّ خطوة يخطوها، منذ سنوات والعيون القزحيّة الألوان تحصي أنفاسه وتذكّره في كلّ لفتة، أنّه غريب...

كاد يهرول لولا بقيّة من حياء، الشّمس تناديه والزّرقة تدعوه، وهو عائد من غربته!

عون القمارق يحدّق في وجهه حينا وفي جوازه حينا آخر، كان في نيّته القول له.

- خذ حقائبي ! خذ هداياي إلى الأحباب والأصحاب، فقط اترك الشّال الأسود فهو لأمّي...

العون يحملق فيه في بلاهة وهو يكاد يركض متخلّيا عن جوازه، وما كاد يفتح فمه للكلام، حتّى فاجأه الصّوت البارد.

- تفضّل معنا إلى (الاستعلامات)!

وتبخّرت الزّرقة، ابتلعتها قضبان الزّنزانة، وثلوج الأصقاع البعيدة طاردته حيث عاد حالما بالشّمس. وقهقه عاليا: ها أنّني عدت من بلاد الجوسسة العالية ولم يتفطّنوا للعمليّة البسيطة التي قمت بها لتغيير تاريخ ميلادي، لا لشيء سوى لتمكيني من اللّحاق بالبعثة الحكوميّة للدّراسة بالشّرق الأدنى...

قهقه حتّى استلقى على ظهره، ثمّ انخرط في بكاء لا نهاية له، ثمّ أخذ يغنّي بصوت كالفحيح (خذ البسيسة والتّمر يا مضنوني، والفين عشرينات توّة جوني...) وخبّأ وجهه في الحائط وعينا والدته تطاردانه ونشيجها يعانق الزّرقة، لم يتركوها تحضنه، تقبّله، تلفح وجهه بحنانها كي تذيب ثلوج تلك الأصقاع البعيدة. لم تشفع له شهادته ولا غربته ولا نيّته الحسنة...

الشّهادة تصفعه، والرّيح تصمّ أذنيه، وهي إلى الآن لم تأت!

مذ غادر السّجن، (عاشر البحر)، كلّ الأبواب أغلقت في وجهه، شهادته تلك الصّفراء (بلّها وشرب ماها)...

البحر وحده لم يطلب منه أيّ وثيقة، فقط، كثيرا من الصّبر والحكمة، وقليلا من المال وحبّ الحياة...

كلّما خرج إلى البحر أملا ألاّ يعود، قاذفا بجسمه إلى الرّيح والنّوء، عاد أكثر صلابة والملح يرتشف جروحه.

هكذا من اصراره على الموت أحبّته الحياة... ألقى بنظره إلى البحر، السّماء الرّمادية تعانق الزّبد الأبيض ولاشيء غير ذلك...

النّوء يعانق الموج (إذاعة الشّرق الأوسط) خذلته هاته اللّيلة أو رحمته من الأسم اللّعين، لم يكن يدري، السّيول المنحدرة من شقوق الكوخ جعلته يتساءل هل تمطر خارجا أم بالدّاخل، التفّ في الغطاء الصّوفيّ، ومجّ سيجارته، لن تأتي اللّيلة أبدا!

رأسه المثقلة حدّ الخواء عرفت دفءا لم تعرف مثله ابدا، جسده المنهك تأرجح والصّوت المشبع، رغبة، حنانا، وحشيّة، رفعه إلى فوق، فوق، فوق، تأرجح والرّيح المزغردة تعانق النّوء، الشّفتان المعطّرتان بالملح، مسدتا الجبين العريض، تسحّبتا، رائحة البحر غمرت الجسم العائم، لم يعرف نشوة أكثر من نشوة امتزاج الملح بالخزامى...

الخليج تحولّ إلى قلعة كبيرة، العالم كالمرجل، تركيا تطلب عشرات المليارات حتّى تسمح للقوات الأمريكيّة باستغلال أراضيها في حربها المرتقبة ضدّ العراق، الإسم اللّعين أسقطه من عليائه، رائحة الملح والخزامى مازالت عالقة بجسمه بعد...

أصوات كثيرة، شعارات متضاربة، في الخلف، مجموعتان احتدّ النّقاش بينهما، كلّ منهما (يغنّي لليلاه) ويريد القيادة... حشر جسمه بين الجموع، بعض الفضوليين دفعوه، (ما ناقص المظاهرة كان أنت)... عادت الوثيقة الصّفراء النّائمة في الصندوق الكرتونيّ في الكوخ تصفعه من جديد... أسرع خطاه نحو حانة الميناء، اللاّفتات بألوانها البيضاء والحمراء والخضراء تصيبه بالدّوار... أسرع أكثر، تسمّر أمام الباب المقفل، الجسم (الطّويل، العريض) للحارس سدّ المدخل، خاتله قليلا، أراد الافلات من (كرشه) الممتدّ أمامه، ولكن هذا الأخير لوّح في وجهه بعصاه، خلف الزّجاج المغبّر، لممت العيون الزّجاجيّة، والوجوه البيضاء الشّاحبة، أرادت شحوبا، أنّه الخوف، الخوف من هذا الزّحف.

كأنّني التقيتك منذ الأزل! كأنّك ما فارقتني رمشة عين...

- كنا التقينا قبل الولادة! وحدّتنا صرخة البعث الأولى! همست لروحه الممتزجة بالموج.

أمسكت يده الممتدّة إليها في ابتهال، أزبدت، أرعدت، واشتعلت كلّ مسامّة من لمستها!

- أنت وعدي! سأسميك وعد...! كيف أصل إليك؟

تماوجت كالظلّ، أقبلت ثمّ أدبرت، عارية كالحقيقة، حاضرة كالوهم...

- عليك أن تتطهّر من الحقيقة؟

- الحقيقة هي الطّهر ذاته!

- أنت واهم! الحقيقة هي المهر! كي تتطهّر، اشرب البحر!

فغر فاه، وجسمها المنساب على ظلّه كزبد البحر يجذبه نحو الهاوية، الهالة الحمراء أضاءت العتمة السّاقطة على الرّمل كالرّذاذ، تيبّست ذراعه وأصابعه تخللّ الرّمل، كيف له أن يحضن شتات الوهم؟ وتباعدت أكثر وأنفاسه المتقطّعة تفتّت وهم الحقيقة، حقيقتها!

- اشرب البحر! ردّدتها، وجلدها العسليّ يضيء غربة الماء...

تمايل، تراقص، فرك يديه، والرّيح تطوّح به في كلّ اتّجاه، وقف على رجل واحدة، سقط، تخبّط في وقفته مرّة أخرى، وضع يده تحت ذقنه، رفع رأسه نحو السّماء ودار حول نفسه، تماما كما يفعل الخذروف، دار، دار، وسقط وسط القوارير المتناثرة حوله، دارت السّماء فوقه، أغمض عينيه، ثمّ فتحهما ببطء، استند على مرفقيه، والموج الغاضب يقذفه بالزّبد، قذف بالقارورة نحو البحر.

- اشرب أيّها البحر!

ركل القوارير في كلّ اتّجاه، ترنّح وهو يسكب السّائل الأحمر في الرّمل.

- اشرب أيّها الرّمل! اشرب حتّى الثّمالة!

سكب القارورة الأولى فالثانية، فالعاشرة...

اشرب أيّها البحر!

ثبّت نظره على الصّفحة الدّاكنة، أصاخ السّمع، هزّه الصّوت.

ـ البحر بيضحك ليه!

عبّأ القوارير، الواحدة تلو الأخرى، قرّر أن يشرب البحر كما أمرته (وعد)...

سكب في فمه الماء المالح، داهمه القيء، ألقى بالقارورة إلى الرّمل، لعن كلّ شيء وأمسك بالقارورة الأخرى، سيشرب البحر، وأصابته نوبة قيء قاتلة، انكفأ على وجهه، غرس أنيابه في الرّمل، [كيف له أن يشرب البحر؟ كيف للصحراء أن تسكر؟]...

ـ (عندك بحريّة يا ريّس...!)

الهالة المشتعلة تناثرت في كلّ اتّجاه، والجسم المستنفر اندلق عليه نورا ونارا... خبّأته في حضنها وانسابت شلاّلا.

ـ ننّي، ننّي جاك النّوم، أمّك قمرة وبوك نجوم...

....

....

جسمه المفتول عانق الموج الأسود، صارع الظلمة في رحلة بحثه عنها، سيجدها، من أين تأتي؟ أين يمكنها الاختباء؟ ضرب الماء بقوّة، دفع بجسمه إلى حيث لا يدري، دفن رأسه في الزّبد المترامي...

رفع جذعه قليلا، الأضواء القليلة، بدت بعيدة جداً، حدّق في كلّ اتجاه، أين يمكنها أن تكون؟؟ الميناء يبتعد أكثر فأكثر، ورجلاه بدأتا تخذلانه، منذ فترة ليست بالقصيرة لم ينزل البحر، وهاهو يخيب في امتحانه الأوّل، التّصلّب أصابه في رجله اليمنى، ناشد البحر ألاّ يخذله.

ـ لا تفضحني يا أعزّ الأحبّة! أتوسّل إليك!

حشرج والموج يجذبه نحوالأعمق...

الغلالة الأرجوانيّة تطايرت وعيناها ترقبانه في تحسّب...

ـ وعد! كيف لي أن أشرب البحر؟ ألا يشفع لي ما شربته من الحياة... كان يهذي...

صوتها الحزين عانق سواد اللّيل.

ـ (صبّ الرّشراش والنّو غزيرة...)..

أصابعها مشّطت الشّعر النّاعم، خلّلته، بعض الشّعيرات البيض شدّت انتباهها، رفعت وجهه نحوها، قبّلت جبينه العريض، وانسابت شفتاها تفتّتان ما (تكلّس) عليه من هموم...

ـ وعد!

بحركة خفيفة وضعت سبّابتها على شفتيه، تأوّه، قضمها، أسرعت بجنبها.

ـ آدم!

تململ في رقدته على ركبتها،

ـ هل حضر أحد؟

من يمكنه الحضور إلينا؟ لا يوجد على هذا الشّاطئ غيرنا، فنحن محترفو جنون...

ـ سمعتك تقولين آدم!

ـ أنت!

ـ ولكنّني...

أسكتته بحركة قاطعة، كانت تخاطب البحر هاته المرّة، تابع نظرتها المشتعلة تطارد الموج الأسود، (تستدرج البحر للخطيئة)، اندلقت على وجهه المشدود إلى نظرتها، ناولته شفاهها.

ـ اقضم التّفّاح! ادم، هاهي الحقيقة الأولى، تذوّقها!

لم يتحرك، بقي مشدوها، ستأكله (الغولة)، حركت رأسها والهالة الحمراء تناثرت شعلة نار، هزّته من كتفه، حركت أصابعها المحشورة في شعره في عصبيّة، ألمته، انتفض، كرهت ضعفه، تردّده، رفعته عن حجرها وألقت برأسه إلى الرّمل، اندفعت نحو الموج.

ـ التّفّاح أصابك بالتّبلّد! وتبغي شرب البحر...

وحشرجت. (بابور زمّر...)

الميناء خال في هذا المساء البارد، في الأفق بعض الأسراب تسرع في العودة *إلى أعشاشها، دلّى رجليه*

وأصابعه تلقي بفتات الخبز إلى البحر في تواتر عجيب، منذ ليال عديدة لم يرها، لم يسمع أخبارها من البحارة، منذ(ليلة التفّاح) هكذا سمّاها، ومن ليلتها لم يصح من الشرب، كان يصحو ليسكر، ويسكر ليصحو، وضحك من المفارقة الغريبة...

تعالت أصوات البحارة، ورائحة الشواء تملأ الهواء، هذه ليلة (مشهودة) إنها إحدى الليالي التي كان ينتظرها بفارغ الصبر...

الأضواء المنعكسة على الماء الداكن زادت المكان رونقا وبهاء، والموسيقى الهادرة بدأت تستقطب البحارة، وتشدّ الشباب إليها، انزوى في ركنه القصيّ وبدأ رحلته الليلية المعتادة، وتناثرت القوارير حوله، الموسيقى تهدر والأرجل تدكّ الأرض... أرجل عركها البحر فتشبّعت بالملح، ونسيت الحذاء. وتوقّفت الأصوات، كلّ الأصوات، حتّى أنّه رفع كفّه إلى فمه، يتأكّد من أنفاسه...

اليد الممتدّة إلى المسجّل بلونها الخمريّ هزّته، فرك عينيه، يبدو أنّه دخل في رحلة (الصّحو) الليليّة، ولكنّ الجسد الملفوف بهالته الحمراء نسف آخر ذرّة عقل فيه، إنّها هي، هي بكلّ ما فيها من بهاء انسابت حيّة تسعى، تلوّت وشعرها المتناثر يلهب المكان، تثنّت وعطرها البحريّ يغرقه...تسمّرت الأرجل، وفتحت الأفواه، وشدهت العيون، وهو يندفع نحوها، دافعا الجموع بمرفقيه.

- وعد! وعد!

وانطلق صوت مخمور (يا وعدو كلّ حدّ وسعدو...)

أمسكها من كتفيها، لم يكمل الحركة تلقّفته الأيدي، والأرجل، كيف لمخمور قطع سحر اللحظة الخالدة.

الشّمس السّاطعة ألهبت جراحه، رأسه المثقلة لم تساعده على النّهوض، تحرك قليلا ولكنّ كفّها النّاعمة كالهمس أوقفته قبل الانزلاق في الماء، حدّق حوله، الزّرقة تغطّي المكان...

- أين أنا ؟ تساءل في بلاهة، الصّخرة الملساء كانت الحقيقة الثّابتة الوحيدة لحظتها، خاف من السّؤال، كيف وصل إلى تلك النّقطة؟ أكان يمشي وهونائم؟ وعادت صور البارحة إلى ذهنه.

- انزل إلى البحر!

حاول جاهدا التّحرك من مكانه، انزلق ثانية...

- فليصعد البحر اليّ!

- البحر لايصعد إلى أحد، الكلّ يأتي إليه صاغرا.

ومن هو، حتّى يحيط نفسه بهاته القدسيّة؟

- أنّه هو، البحر! الحقيقة الثّابتة الوحيدة والتي لا يمكن لأيّ أحد تزييفها أو تغييرها.

- بل الحقيقة المتحركة دوما والآتية على الأخضر واليابس...

فجأة الشّمس الحارقة احتجبت والماء المالح غطّى وجهه وشفاهه، شدّها إليه محاولا احتواءها بذراعيه المتعبتين، تملّصت من بينهما وجسمه المشتعل يسقط في الماء...

كانا معا ممدّدين والفجر يزرر أسراره!

الماء البارد داعب باطن رجلها، نهرته، ظنّا منها أنّه آدم، ولكنّها أحسّت بلزوجة غريبة لمّا حركت قدمها وكأنّه شيء من الصمغ، انتفضت مذعورة، الزّرقة الفيروزيّة تحوّلت إلى لون رماديّ داكن برائحة كريهة نفّاذة... هالها ما رأت... الشّاطئ الفضّي أصبح غابة حيتان، سكّان البحر هجروه إلى اليابسة...

تدافع النّاس إلى الشّاطئ والنّاقلة العملاقة تتوسّط البحر، إنّها ناقلة نفط (تهدي) محصولها إليهم... هزّته بعنف.

- آدم! انهض! انهض!

وانتصب واقفا.

- أبدأت الحرب بعد!

اندفع يبحث عن (الراديو)... قدماه غاصتا في المادّة اللّزجة، لعن البحر والأرض وهو يركل الهواء بكلّ عنف...

ثبّتته في مكانه وهي تشير إلى البحر، أو بالأحرى إلى (الغول) الرّابض فيه...

حرّك بؤبؤيه عموديّا، ونظرته راغت بين السّائل الأسود والنّاقلة، نظر إليها في ذهول والقرف يسكن كلّ تقاسيمه، حركت رأسها مؤمّنة عمّا يجول في خاطره...

أمسك كفّها الممدودة إليه، ركضا نحو الغاب وهو يلقي بالسّيجارة الملتهبة إلى البحر...

ثلاث قصص

بشرى أبو شرار

1 ـ جمرات

ترتفع ألسنة نيران المدفئة كلما استعرت كلمات نتناقلها تلف تدور بيننا تقفز من نور عيوننا من حناجرنا من قلوبنا فتعلو ألسنة نيرانها تلسعها حين تطالها فتحترق في أتونها يستعر لهيبها.

تهدأ الأحاديث فتهدأ نيرانها ويقف ذاك الرجل أمام مدفئة مستندا على الرف الرخامي، تنظره هي من مرآة فوقها يظهر نصف وجه لها والنصف الآخر تكمله دائرة المرآة، تعكسه في عينيها، يضع نظارته الطبية على وجهه فتغوص خلفها عيناه إلى عمق لاتدركه هي وكأنه ينظر إليها عن بعد، يريح ساعده أكثر، يتكئ يسند نصف وجهه على راحة يده يشرد بعيدا عن الحكايات التي تلملم بقاياها في مجلسهم تتحدث بعفوية بلهجتها الكنعانية :

ـ أنا اتصفح الجرائد كل يوم جريدة... بالكاد تنطق بالصدق.

ينظر إليها في صمت.

ترد عليها من تجاورها في أريكتها تزيح جسدها قليلا لتتهيأ لإلقاء كلماتها المتحمسة، تشد صديقتها من ذراعها ليزداد انتباهها لها أكثر ولازال الرجل واقفا.

ـ لم أعد اصدق أي شيء ليس كل ما يقال أصدقه ولا كل ما أراه حقيقة أين الحقيقة!!!!

تكمل حديثها تشد جسدها في مكانه تلاحق كلماتها تتقافز نظراتها في انحاء المكان لتسكن قليلا وما لبثت أن نطقت مندهشة مشيرة للحائط بإصبعها :

ـ هذه الرسومات عراقية !!!

تبادل الجالسون نظرات الدهشة واعتدل الرجل في وقفته وفك اشتباك راحتيه المتكئتين على الرف الرخامي ونطق يخاطبها بنبرة خفيضة تكاد لا تسمعها :

ـ نعم انها لرسام عراقي

ترد متحفزة له :

ـ هل هي لراكان دبدوب؟

ارتعشت قسمات وجهه وزادت عيناه إبتعادا من خلف نظاراته الطبية التي تكاد تلتقط نظراته من خلفها.

ـ لا إنها لـ..

قطع الكلمة ليعود وينفي ويقول :

ـ لست متذكرا الإسم بدقة.

تحولت نظراتها عنه وشردت في بحر لوحات معلقة في بهو فرنسي رسمت بيد عراقية.

ليل... عتمة ... قمر قرمزي يثقب عين الليل... تضطجع الصبية ساهمة العينين محلقة بهما والديك يقف بعيدا لا يعرف كيف يصل وكيف يبدأ مشواره... أيكون طريقه نحو القمر؟... أم إلى الصبية الراقدة في حزنها؟

وترد عليها لوحة مجاورة لها لنساء يطل العراق من عيونهن. رؤوسهن متجاورة يتشحن بالسواد يلفظهن الليل يلفهن بردائه ولكن عين الليل لم تُخف عيونهن الناطقة بالبوح.

دينانيرا... عشتار وعثورها على عشبه الخلود... "إينانا"

(*) كاتبة فلسطينية تقيم في الاسكندرية ـ مصر.

إلهة الحب، صالون فرنسي لممثل فرنسا يرسم على جدرانه عيونا عراقية وكيف سكنها الحزن؟

يقف أمام المدفئة يلتمس دفئا منها هدأت جذوة النار ليبدأ توهج الجمرات تحت رماد يغطيها.

تنبهت زوجته لها فقامت تشد الصندوق الخشبي تلتقط قطعة خشب كبيرة وتلقيها على الجمرات المتقدة وعادت لتكمل حديثها وعاد هو ليستند على الرف الرخامي وألسنة النيران تعلو، تلم الحكايات تلفها لتغرسها في الرماد المتقد.

وسكنت في أريكتها وقد تعلقت عينها على لوحات قد تكون لذاك الرسام راكان دبدوب وعين الأخرى على الرجل ووجهه المنعكس أمامها على المرآة.

والنيران علت ألسنتها وازداد أوارها.

2ـ ويذكرني

تدير المفتاح لتفتح صندوق بريدها... تقبع فيه رسالة... تمد يدها إليها تتأملها تعرف مرسلها من خطه الأسود المنمق.

تتحسس المظروف بأناملها تمررها عليه تتوقع أنها بطاقة فتسأل نفسها :

- هل هي بطاقة "تهنئة بالعيد... وأي عيد مرّ أو سيمرّ عليها أو عليه!!

فكلاهما تقطعت به الأسباب والطرق.

تشبثت بالمظروف تخاف أن تفتحه فتقترب من كلمات كتبها فيتبدل حالها وتحتار كيف لها أن تفتحها... تختار مقعدا خشبيًا على الطريق تجلس...تحاذر عندما تفتح المظروف بدقة، تمد أناملها وتسحب بحذر محتواه :

2004/1/17 صنعاء

واستهل كلماته

بصديقتي

فَرِحَتْ لاتخاذه لها صديقة ويخبرها عنه وعما يفعل هناك في مؤتمر عن الرواية وندوات تقام لأجلها ويصفها أنها مهمة جدا.

قلبت البطاقة لتطالعها تلك المدينة العربية صنعاء من قلب اليمن والتاريخ... العرب البائدة ممالك معن... قتبان... واوسان... إله القمر في حضرموت... سد مأرب وانهياره والهجرات إلى الشمال حيث الهلال الخصيب... وأرض كنعان... غساسنة ومناذرة... حيث كنا نحن هنا وهناك.

فاح عبق من الماضي ليوغل في أنفاسها وأمامها مدينة تشرق عليها الشمس تغلفها غيوم بيضاء نزعت حلة الشتاء.

ونوافذ صنعاء مفتوحة تغزل حكاياتها من خيوط شمس لا تغيب عنها.

وعادت تقلب البطاقة تكمل قراءة كلماته المائلة في النصف الآخر منها وتصفن في مقعدها يشدها الفضاء العريض أمامها.

- هو يقيم مثلي في بلاد بعيدة وتزوج من الأرض البعيدة

وتنظر إلى البطاقة لتلامس وجهها نسمة رطبة.

ورفعت نظراتها لتشق عباب البحر الممتد أمامها.

له بيت وزوجة أما هو فمثل عود شلح نفسه مع العائدين من هناك... يلم في يده خيوط الحكاية وبيد أخرى يكتب أسمه معهم أينما كانوا هو معهم وأكملت حديث كلماته حين جاء إلى البلد البعيد قبل أتفاق "أوسلو".

وعادت أدراجها تحمل بطاقته وكلماته وتبحث عن تلك الاتفاقية فتشت بين رفوف مكتبتها في أدراجها لملمت أوراقها المبعثره لتعرف متى رحل معهم؟!

3 ـ عين

تمسك بمقبض الباب، دوما يعاكسها، تشده إليها فيشرع أمامها على غرفة نومه المعتمة ممددا في سريره دافنا رأسه في دثاره تململ قليلاً لصوت أزيز الباب استدار بوجهه ناحيته ينظر لوقفتها ببابه ودار برأسه يبحث عن عقارب الساعة المعلقة على الحائط... ونظرت هي إلى حيث نظر، كانت عقاربها تشير إلى الثانية عشرة ظهرا.

تقدمت خطوة نحو سريره فعاقت قدماها جرائد مكومة على أرض الغرفة، علا صوت خشخشتها انحنت قليلا عليها تلتقطها وتنظر إلى صفحاتها في جو احاطته العتمة إلا من دخول ضوء كالخيط إليها من فتحة الباب.

تقلب صفحاتها على عناوين الأخبار والصور الناطقة في ملامح قاسية ... تجمهر... لافتات... احتداد... غضب.

وشال أبيض يلف رأس فتاة، بعيونها الواسعة المستديرة وشفتاها تكادان تنطقان في الصورة.

فارتسمت على وجهها علامات الدهشة.

ترى ماذا تحكي!!

ماذا تقول!!

طافت بعينيها إلى باب جانبي في أعلى الجريدة عنوانه "عين"،

عين فوزية مهران وهي تكتب عن حقوق سمكة

وتساؤلاتها.

- ما الذي يدفع الحيتان إلى الانتحار؟!

نفايات... تلوث

وأسر تعيش على حافة الخوف والجنون، أطفال... هدم بيوت... تقطيع أجساد من لا ذنب لهم... لا ذنب إلا أجدادا لهم عاشوا فوق أرض كنعان.

عناوين عن حصار العراق وأسر يهددها الجوع والدمار.

وأناس يحتفلون بسنة ميلادية جديدة، يفرغون النبيذ في جوف سمكة لتظل نظرة عينها ثاقبة تدين القسوة.

- كم الساعة الآن؟

أعادها سؤاله لواقعها بنبرات صوته الخاملة.

لم ترد

طوت الجريدة بعناية تحاذر من هواء غرفته أن يجرح كلمات قرأتها خرجت بها حيث غرفتها أو صدت بابها.

أخرجت نظارتها وهي تجلس على حافة سريرها، تسحب جارور مكتبها، تتكئ عليه تعود إلى "عين" وتعيد قراءة (حقوق سمكة).

قسوة... غلظة تحيط بنا، تعذيب كائنات وبشر ضعفاء.

خربشات على باب غرفتها تلفتت نحو الباب كانت قطتها قد رأتها من وراء زجاجه ثم لم تلبث أن مدت يدها من تحت وفتحته...

وجاءتها كلمات زوجها الآمرة:

- حان الوقت للتخلص من هذه القطة.

اقتفــــاء

زوينة خلفان*

كوب الشاي ممتلئ حيث تطفو فقاعات صغيرة لا تلبث تختفي، وتتكاثف مكانها طبقة رقيقة تخفي أسئلة بعيدة تغور في ذاكرة الشاب. كانت عيناه تخترقان صفحات المصحف الصفراء وتقرآن زمنا غارقا في غيابه يُرجّع صدى بعيدا حين كانت تردد دونما اكتراث: "قلبي كما الحجلة تزمر فيها الهبوب".. ولا تعلم كم ينبتُ قلبه هوالآخر. فكّر كثيرا: ماذا لو أنّها أخذته معها؟! هل كان سيشبهها وهي ملقاة بين جبلين تلوك أوراق السدّر وتكتسي أسمال المارّة؟!

وماذا لو أنّها لم تختر مشرق الجبلين ويمّمتْ حياتها أو موتها شطر مغربهما؟! لكن ها هي ذي تؤثر العودة.. ومن يراها لا يصدّق أنّها في العشرين من عمرها.. تحبو على أطرافها الأربعة، يداها أطول من ساقيها، لها فكّان بلا أسنان وشفتان تنكمشان للداخل.. عيناها غائرتان بعمق لا قرار له كأنهما بئران أجوفان. وشعرها يلتفّ حول رأسها مثل سعف النّخلة.

أتت بغتة، وتدفّقت الجموع من الجوار. عرفتها أمها ونذرت ذبح بقرتها، ولمّا لم تف بنذرها، أخذت "هي" تغادر البيت كلّ مساء لا أحد يعرف إلى أين، تلتفّ بالليل وتمضي. مرّة رآها أحدهم تمتطي ضبعا هائلا محدثة ضجيجا مرعبا عند أطراف القرية وفي الصباح تعود إلى البيت، تأكل ما تبقيه القطط عند القمامة، ثم تحبو نحو الجدار وتسرد للأطفال حكاية الضفادع والكلب والغيمة السوداء.

في وسط القرية .. بعيدا عن أطرافها وتخومها، يثور بناء عتيق لجدار طينيّ بنته سواعد قديمة غيّبها الموت منذ زمن بعيد. كلّ من يقطن تلك القرية ويمرّ بالجدار لا بدّ أن يتذكّر ريّا بنت العمّة عزّة. فبيتهما ملاصق للجدار وكأنّه جزء منه، مع أنّه لا يعدّ من أملاكهما. ومن ثقوبه تبزغ كرات شعر بيضاء، وقصاصات صفراء امّحت كلماتها، وخرق بالية باهتة الألوان بقيت محشورة في كوى الجدار المختلفة.

ماتت ريّا وهي طفلة، عمرها لا يتجاوز العشر سنوات، ومن بعدها عاشت العمّة عزّة في حداد دائم. تصدّت لكلّ من تسوّل له نفسه هدم الجدار الطينيّ. فهو مسكون بروح ريّا. عنده احتفلت بـ"الحُول حُول" (1) والذي حضره كلّ أطفال القرية، وعنده كانت تنتظر صديقاتها ليذهبن إلى "الهبْطة" (2) ويعدن محمّلات بالعرائس والحلوى. هناك عند الجدار، كانت ريّا تشارك صديقاتها في عمل "الدُّغوش" (3) وكنّ يتنافسن في من تصنع اللذّ. اعتادت حمل مصحفها في طريقها إلى مدرسة القرآن حيث تتلمذ على يد ابن عمّها. حفظت جزء "عمّ" وكانت قبل ذلك تلوذ إلى الجدار ضحى كل يوم بعد عودتها من المدرسة، وتنتشي بقراءة ما تعلّمته .. تغشاها الدموع ويرجف قلبها وهي تردّد الكلمات بمخارجها الإيقاعيّة ونهاياتها المتجانسة دون أن تفقهها. وحين ختمت القرآن أقيمت لها "التّيمينة" (4).. مشت في أرجاء القرية مع رفيقاتها مغمورة بالأناشيد والتّراتيل. وتناولت النّساء الغداء اللذيذ مع أمّها. هذا الجدار ذاته شهد عراك ريّا المستميت مع أحد فتيان القرية الذي أرداها أرضا مخضلّة بدمائها. ظلّت تلعنه طوال حياتها لكنّه غدا الآن أكثر ضخامة وأطلق لحيته السوداء إلى منتصف جسده.

طوال سنواتها العشرين لم تنس ريّا ذلك اليوم من عمرها عندما كانت في العاشرة، حين كانت تمرح كعادتها وتنطّ مع ضفادع الفلج قرب ضاحية "مصيفير" المسكونة

* عُمـــان.

بالجنّ، والتي تقع عند مؤخرة القرية. وفيما كانت أمها تحاول جذبها "بالحوار"(5)، كان السّحرة يفعلون ذلك بالسلاسل. بأمّ عينيها رأت كلبا يحلّق بلا جناحين فوق نخلة "الزّبد" (6) المطلّة من الضّاحية. تارة يظهر له ذيل ثمّ لا يلبث يختفي. كان يبتسم لها وكانت له عينان مستديرتان ضاحكتان وفيما يشبه الحلم، حينما رفّت عيناها برهة لتعاود فتحهما، خيّل إليها أنّها رأت أمامها على امتداد الخضرة غيمة سوداء ذات خيوط متشابكة وكثيفة يتدلّى من وسطها ما يشبه موزة سوداء بين عودين كثّيّ الشعر. اهتزّت رياً وأطلقت العنان لساقيها.

كانت تسمع خلفها وقع الخطوات الثقيلة على الطين والقهقهات المتقطعة يتردد صداها بين الضواحي. ثم انفتح الأفق أمامها على بيوت القرية وهي تترجرج تحت وهج الشمس في عينيها المبتلتين. أول ما صادفها كانت البيوت الطينيّة المنخفضة والمتداعية، اقتحمت جدرانها الصغيرة المتهدمة واحدا تلو الآخر.. وقعت مرّة، مرّتين.. تجرّح مرفقاها وطعن الحصى قدميها الحافيتين.

لاح الجدار الطيني أمامها واختبأت خلفه.. انخفض وقع الخطوات ثمّ اختفى. اتّكأت رياً على الجدار الذي تفتّت بعض ثقوبه لتغطيها بالتّراب.. تمدّدت قربه ولفظت أنفاسها.

وفي تلك الأثناء، كان الشاب يحاول التقاط أنفاسه التي أخذت تتوالى مثل خيط ينحلّ من بكرة كبيرة. أصاخ السّمع، فيما صوت اصطفاق الخطوات الثقيلة يشلّ انحلال الخيط والهبوب التي تقبل مصفرة سرعان ما تستحيل خطّا أبيض يقسم بطن السماء نصفين.

خلّف الشاي حلقتين صفراوين في قعر الكوب، تخللتها مساحات بيضاء. أخذ الشاب يتأملها، بينما تكدّست الأوراق على الطاولة أمامه.. وعلى يمينه اصطفّت بضع كلمات على الشاشة البيضاء للجهاز، كان قد بدأ طباعتها منذ يومين ولم يتمكّن من المواصلة، إذ أنّه كلّما حاول ذلك يباغته البياض النافر بين الحروف والكلمات والأسطر. سعى جاهدا لتغطية البياض بالمشاهد المتفتّقة في ذهنه لكنّ المساحات البيضاء كانت تتوالد وتستشري. وطيف رياً يلحّ على ذاكرته كما لو أنّه يعيش زمنها. مصحفها الصغير يحتفظ به قرب سريره. بدا ممزق الأطراف رقيقا. هبّت نسمة ليليّة باردة تناثرت على إثرها كل الأوراق حول الشاب عدا أوراق المصحف، بقيت مسمّرة قرب السرير يصافح اصفرارها الظلمة المتلألئة خلف النافذة بمصراعيها الزجاجيين اللذين ما انفكّا يصطفقان ويزمران مع الهبوب.

الإحالات :

1- عيد الميلاد الأول في حياة الإنسان.
2- سوق صغير يقام قبيل العيد
3- عادة ألفتها الفتيات الصغيرات في الماضي حيث يجتمعن عند الظهيرة في مكان ما في القرية ويشتركن في طهو الغداء.
4- احتفاء صغير ينظّم لمن ختم القرآن من الصغار وهي أيضا عادة قديمة عندما لم يكن ثمّة مدارس
5- جمع حورة وهي شبيهة بالحجاب أو التميمة
6- من أنواع النخيل.

ضو النعجة

نجيب السعداوي

... ليلى... عرفها في الجامعة... وأحبّها هناك... كانت جميلة بريئة... وكانت مناضلة نشيطة... تتكلّم في الإجتماعات العامّة... وتزرع الأوراق على الحيوط العارية... وتشتم الرجعية والصهيونية والخونة والعملاء... ومع كل ذلك... وربّما قبل ذلك... كانت حنونة... لطيفة رقيقة... أحبّها بجنون... وحبّها كان حلما لم يكن يدر كيف تحقق... لقد بادلته حبّا بحبّ... وودّا بودّ... لكن أمه كانت كابوسا مخيفا أزعج أحلامه البريئة... وجعله يقترب من الجنون.

***

هل انتهى الكابوس حقا... حقيقة أغرب من الخيال... أمّه معهم في الطريق إلى ليلى... صحيح أنّ وجهها كان عاريا من الفرح... كان دائما عاريا من الفرح... حتّى يوم علمت بنجاحه لم تبتسم... لم تزغرد... زغرد الجميع إلاّ هي - أمّه - لم تزغرد... لقد كافحت لينجح ولدها ويوم أثمر كفاحها لم تزغرد... عمّه معهم في الطريق، تذكّر حبّه للغنم، فهمس له محذرا إيّاه من الحديث عن الغنم، فوعده وأقسم أنّه لن يفعل ذلك وأنّه سيمثل دور رجل أعمال... اطمأنّ إلى وعده والتفت إلى أمّه مقهورا... كان يريدها أن تلبس ملابس أكثر تحضرّا... في الحقيقة هو لم يطلب منها ذلك، لأنّه يعرف أنّه لو فعل لشتمته ورفضت الذّهاب معه...

***

صدمت واشمأزّت أمّ ليلى حين رأتهم، نجحت في إخفاء اشمئزازها ورحّبت بهم... سأل أحدهم عمّ ضو "واش حال الوالدة" ردّ عمّ ضو "جابت زوز عنايق وجدي" فتصبّب وجه ضو عرقا وغضبا، أمّا البقية فقد كتموا ضحكاتهم...

انسحبت ليلى وانسحب وراءها ضو... صدمة وصدمة... وضو يرتعش خوفا من الآتي... ليلى ليست سعيدة... كان يظنّها ستكون في أسعد لحظات العمر... لماذا هي حزينة كأنّ الليل قد أصبح صديقها... نادتها أمّها... فذهبت دون أن ترجع إليه... ولم يطل انتظاره لها، فقد ناداه عمّه طالبا منه الرحيل... يا نداء الرحيل إلى المجهول... اكشف أسرارك...

***

انتهت الصدمة وانفجرت الأسئلة... لماذا كان بريق الفرح يضيء من عيون أمّه... لماذا احتقرت ليلى أمّه وعمّه... كيف هان عليها... لماذا لم تسأل عنه... لماذا تنازلت عنه... هل كانت تحبّه حقا...كم عذّبه ذلك السؤال...كيف أحبتّه... إنّه لم يكن مناضلا أبدا... ولم يكن يشارك أبدا في المظاهرات... كيف أحبتّه؟ هل كانت تكذب عليه؟ ولماذا تكذب عليه؟

انتهت الصدمة وانفجرت الأسئلة... وأصبح يبحث عن الحقيقة... وسرعان ما انكشفت له الحقيقة :

- احك لي عن بلدك يا أم ضو...

- بلدي اسمه القطّار...

- وأين تقع القطّار...

- القطّار يا عزيزتي صحراء خلاء... الرمال فيها لا تملّ التصفير أبدا... حتى أن نصف أهلنا مرضى بالعيون... أمّا العقارب فهكذا كبر الواحدة... إنها حشرات قبيحة المنظر... إنها كل صيف تقتل منا اثنين... أما الماء فهو بعيد عنّا كيلو مترات... وكلّ صباح نذهب على البهائم لنأتي بالماء... أمّا الضوء فلا نعرف غير ضوء الشموع والقمر... هذا هو القطّار باختصار...

- اللّطف على ابنيتي... مستحيل أرمي ابنتي في ذلك الجحيم...

بهت ضو ولم يصدق أنّ أمّه تفعل كل ذلك... لقد عرفها قويّة تقصد أهدافها مباشرة ودون لفّ أو دوران... فكيف استطاعت رسم تلك الصورة الزائفة الكاذبة عن القطّار... ثمّ هم يسكنون مدنين لا القطّار... فلماذا الدهاء...لم يعرف عن أمّه كل هذا الدهاء... عرفها قويّة لا تهادن...

اتّصل مرارا وتكرارا بليلى وحين يئس من الاستماع إلى صوتها... سافر إليها... هناك وجدها... وبختّه واشترطت عليه شروطا... اشترطت عليه أن يسكن هناك على ضفاف المتوسّط... وقد استجاب لشروطها وكلّ شروطها... كان كلّ ما يريده هو أن تبقى معه... إنّه عاشق أعمى... يظنّ أنّها آخر أنثى في الدّنيا... أمّه... أمّه... خائف جداً... لكنّه قرّر أن يتمرّد... ذهب إليها متحدّيا... وحكى لها الحكاية... فشتمته وأطردته... فلملم حقائبه... ورحل... سيرحل إلى هناك... إلى ضفاف المتوسّط... بحر وجمال وحنان... يا ليلى... يا حلما ليس سرابا...

***

... وبعد أعوام، استبدّ بها الشوق فطارت إليه... وجدت أمام الدار سيّارة حمراء... طرقت الباب ففتحه طفل صغير باسم أحسّت أنّه حفيدها... فاحتضنته... ضمّته إلى صدرها... وقبّلته... مسحت دموعها وسألته عن أمّه... فأجابها:

ـ الفوق مع عمّي صلاح...

ـ ولماذا لا تناديها؟

ـ لأنّها ستضربني...

ـ وبعد دقائق كثيرة أحسّت أنّ عمّه صلاحا خارج وليلى قادمة إليها... رحّبت بها قليلا ورجعت إلى أعلى...

...وبعد دقائق ثقيلة أحسّت أنّ ولدها قادم... فازدادت دقات قلبها حتّى ظنّت أنّه سيقفز إليه...

... وهال ضو تبدّل أمه، لقد كانت شامخة كجبل سيدي بعمود، فلماذا هي بائسة ذليلة؟ وأنها لم تستطع النوم أبدا... تغفو قليلا فتوقظها صورة سيّارة حمراء فاخرة... وتغفو قليلا فتوقظها صورة ابنها يطبخ العشاء، يغسل الماعون... بينما ليلى جالسة تقرأ كتابا وتتفرّج على التلفزة... إنّها صور حرمتها النوم... صباحا ما إن خرج ضو حتّى دخل صلاح... فقدت سيطرتها على نفسها وأرادت أن تضربه فضربتها ليلى وأطردتها لا مبالية بصياح الصغير البريء... استفزّتها السيّارة الحمراء فهشّمتها واختفت تبحث عن ولدها... وجدته وحكت له الحكاية فردّ ببرود قاتل "إنّه قريبها... إبن عمّها".

...ثم انهارت وبعد يومين ماتت...

أربعون يوما في عكا وقضائها

أبو مروان عكر*

فضضت الوريقة المطوية بعد أن ناولتني إياها ابنتي وقرأت:

- مصدر المكالمة... فلسطين.
- المطلوب: أبو مروان.
- المتصل: عادل/عكا.
- الوقت/السادسة مساء.
- السنترال: الجليل.

في البداية، لم أصدق ما قرأت، وأعدت القراءة مرة ثانية وثالثة وعاشرة ولكن ماذا يريد مني عادل هذا؟. بل من هو عادل هذا؟. أصحيح أنا المقصود أم أحد غيري وقد يكون تشابها في الأسماء؟.

كم الساعة الآن؟ سألت ابنتي رغم أن ساعتي في يدي.

إنها الثانية بعد الظهر!. أجابتني وهي تحاول أن تشير إلى ساعتي التي في يدي.

أربع ساعات... بل أربعة أيام، بل أربعة أشهر، كيف سيمضي هذا الوقت الطويل؟. وأين سأمضيه؟. الوريقة في يدي!. أتطلع إلى الساعة المعلقة على الحائط أمامي، وددت لو أن عقاربها تسابق الدراجين وتتوقف عند السادسة.

كنت أتضور جوعاً، ولكنني أشعر بتخمة، فكرت كثيرا أن أذهب إلى مركز الهاتف لأتأكد إن كنت أنا حقاً المقصود بالاتصال أم لا؟. ولكن صاحب المركز وأبناءه والعاملين فيه أصدقائي ويعرفونني جيدا، ترى؟. أتكون مزحة؟. كذبة؟. ولكننا في شهر شباط وليس في نيسان.

وقفت على الشرفة، أتطلع إلى جنوب الجنوب حيث عكا!. هل لازالت كما عرفتها قبل أكثر من خمسين عاماً وهل ما زالت كاسات الماء مربوطة بسبيل جامع الجزار؟. هل مازال (سوق العتم) فيها يعج بالوافدين من القرى والبلدات المجاورة؟. هل مازال عمي إبراهيم يجلس على المقعد الخشبي الطويل كأنه سرير عليه فرشة في دكانه المتواضع للخضار؟. ميناء عكا.. سجن عكا.. سور عكا وشاطئها، بوابتها... أصوات البائعين فيها... شرطة السير، والحافلات المتجهة صوب مدينة حيفا.

أجل!. تذكرت كل هذا، بل وأكثر عن مدينة عكا الجميلة، ولا أدري لم بدأت أشم رائحة عطرة!. قد تكون رائحة زهر ليمون بساتين عكا المحيطة بها، تذكرت هذا وأنا أقف على الشرفة والوريقة في يدي، نظرت إليها أيضا وأيضا.

عادل/مدينة عكا... عادل/ مدينة عكا... الآن تذكرت!. إنه ابن عمي إبراهيم، وهو وأنا من نفس الجيل، كان يمتلك كرة صغيرة يتباهى بها أمامي كلما اصطحبتني المرحومة والدتي من قريتنا إلى عكا للتسوق ومن ثم تمر على عمي للسلام قبل المغادرة.

ولكن!. ومن أخبره بمكان إقامتي في لبنان؟. ومن أعطاه رقم الهاتف ليتصل بي؟... كل تلك الأسئلة سأجد جوابها عند الساعة السادسة.

ونظرت هذه المرة إلى الساعة في يدي... ما أثقل دوران الزمن حين نكون راغبين في دورانه بسرعة.

وأخيرا مرت الساعة والدقائق متثاقلة بعد ملل وضجر مشهودين في ذلك اليوم من شهر شباط، ووجدت نفسي أدخل إلى مركز الهاتف قبل الموعد المقرر بربع ساعة، وجلست أنتظر.

ويبدو أن ابن عمي كان أكثر لهفة مني، فما أن جلست

* كاتب فلسطيني يقيم في لبنان

حتى سمعت جرس الهاتف وسمعت العامل يقول : لقد وصل للتو، وأشار إلي أن أدخل الغرفة رقم واحد.

• نعم! من يتكلم (قلت ذلك وبدأ قلبي يدق بسرعة).

• أنا عادل! عادل عكر من عكا، هل أنت عبد العال ابن عمي؟.

• صحيح... أنا هو... كيف حالك وحال العم أبو عادل وأم عادل وجميع الأخوة والأخوات؟. وهمت الدمعة أن تسقط.

• بخير... كلنا بخير... عمك توفي منذ سنوات.. أريد أن أطمئن عنكم.

• ونحن أيضا بخير!. ولكن أخبرني كيف علمت مكان إقامتي ورقم الهاتف؟.

• ممن يزورون فلسطين من لبنان ونحن هنا نود زيارة مماثلة، فقط أرسل لنا صورة بطاقتك الشخصية لنتحصل لك على تصريح.

• سأفعل ذلك فورا، فأنا جد مشتاق لطفولتي معكم.

للتذكير فقط، فأنا عضو في اللجنة الشعبية الفلسطينية في مخيم نهر البارد وأعرف مواعيد زيارات مندوبي اللجنة الدولية للصليب الأحمر للمخيم، وأعرف بأن علي التصرف بسرعة لأن يوم غد هو موعدهم.

كتبت الرسالة على النموذج الخاص، ووضعت صورة بطاقتي الشخصية داخل الرسالة وما هي إلا دقائق حتى وصل المندوب فناولته الرسالة على الفور وغادر بعد أن أخذ الرسائل الأخرى.

بعد ذلك، عشت أياما في حلم عكا وضواحيها وفضائها وشوارعها وطرقاتها..

أبناء جيلي هل أرى واحدا منهم؟. وشجرة التين الكبيرة التي كانت في دارتنا هل أستطيع الصعود إلى أغصانها كما كنت أفعل قبل أكثر من خمسة عقود؟. وبركة قريتنا الشهيرة هل مازالوا يصعدون إليها بواسطة الدرج النافر من حجارتها؟. ومدرستي الأولى هل مازالت تنتظر طلابها؟. وهل ما زال الأستاذ قاسم يحتفظ بالقصبة الطويلة التي يستعملها لإسكات الطالب (الغلباوي) وهو جالس مكانه قرب النافذة الكبيرة؟. والفلق!. هل لايزال جاهزا للعقاب؟.

كل ذلك مر أمام خاطري كشريط مصور أعادني طفلا أحمل القرآن الكريم صبيحة يوم العيد وأقرأ سورة (عم) على روح المرحوم والدي الذي لا أعرفه ـ توفاه الله قبل ميلادي ـ.

وظل هذا الحلم رفيقا لي إلى أن جاء ذلك اليوم وتحقق الحلم ولا أريد أن أدخل في تفاصيل وصولي إلى الحدود اللبنانية ـ الفلسطينية لأنها تحتاج إلى صفحات أكثر. داخل الأمن العام الصهيوني في الناقورة سألني ذلك الضابط بضعة أسئلة أجبت عليها كلها :

ـ هل هي الزيارة الأولى لك إلى (إسرائيل).

ـ تصورا!. بعد خمسين سنة.

ـ أين كنت عام 1982؟.

ـ لم أكن في لبنان.

ـ أين ستكون إقامتك خلال الزيارة؟.

ـ عكا.

بعد ذلك ناولني التصريح ـ لشهر واحد ـ وكان ابن عمي قد وصل وانتظر خروجي من الأمن العام.

عرفته... وعرفني من أول وهلة... وكان العناق الطويل... وكان البكاء والدموع فضاعت الكلمات من الفرحة، عيوننا هي التي كانت تتكلم... ودموعنا هي التي كانت تعبر فقط.

منذ تلك اللحظة، بدأت رحلة حلم عكا تتحقق، وأصبح الحلم حقيقة واقعة في الوقت الذي تنشقت فيه هواء فلسطين المنعش وأريج تربتها الفواح.. ها هي جارة البحر عكا أمام ناظري... خمس دقائق فقط وأكون أمام جامع الجزار أشرب من مائه العذب، بل وسأصلي هذا اليوم في رحابه الطاهرة.

غير أن برنامج الوصول كان يقضي بالذهاب أولاً إلى بلدة "المكر" حيث العائلة كلها تنتظر في بيت ابنة عمي ليلى.. وهكذا كان.

وانطلقت بنا السيارة شرقا باتجاه مدينة ترشيحا، طلبت من عادل أن يتركني أتذكر الأماكن التي قد أتذكرها ونحن متجهان إلى المكر التي تقع في نفس الطريق المتجهة إلى ترشيحا.. لاحت أمامنا جزيرة دوران فقلت : ألم يكن مكان هذه الجزيرة شجرة جميز تدعى (جميزة سعد الدين)؟. قال بلا وأضاف ذاكرتك قوية يا ابن العم!. ولكنني تابعت بلهفة النظر أمامي وشمالي ويميني، هناك عند قمة الشارع بلدة "الحميمة "الصغيرة"!. قال : أجل!. وهذه قرية أم الفرج ولكن

أين بيوتها؟. فضحك، فعرفت الجواب دون أن يرد... هنا كانت بيارة آل زمزم على جانبي الشارع، وعند حدود البيارة ستظهر قريتنا (التل)!. وبالفعل بانت التل، وبان بيتنا ـ حجارة بيتنا ـ فالقرية كلها أكوام من الحجارة، ولم أسأل لماذا لأنني أعرف الجواب من ضحكة ابن عمي الأولى... إنها بركة التل الشهيرة بعمقها ومائها الصافي، لا تزال كما هي بحجارتها ودرجها النافر والأعشاب النابتة على جوانبها... أرجوك توقف يا عادل!. أريد أن أصعد إليها، وكم كانت دهشتي كبيرة حين نظرت للماء فلم أجده!. هنا سألت وصممت أن ألا يكون الجواب ضحكة، قال: لقد سحبوا مياه نبع البركة بواسطة قساطل إلى مدينة نهاريا. ورغم أنني شعرت بضيق لتجاهل اليهود هذا الصرح التاريخي بطريقة متعمدة، إلا أنني لم أظهره في يومي الأول، وتابعنا مسيرنا مجددًا باتجاه المكر، وما هي إلا دقائق حتّى وصلنا إلى معصرة للزيتون.. وطبعا لا زيتون فيها ولا زيت، وفي الجهة المقابلة، بركة "الفوارة" التي كان يستخدمها سكان بلدة الغابسية ولكنها اليوم تروي مزروعات المحتلين ومشاريعهم الزراعية.. وصلنا للطريق الترابي الذي يوصل إلى الغابسية، إنه نفس الطريق الذي كنت أسير عليه قبل العام 1948، إلا أن القرية بحد ذاتها غير موجودة باستثناء مسجدها ذي النخلات الثلاث في باحته... هذه "دنون" وهذه "جت"، وهذه "كفر يا سيف"، المواقع هي هي لم تتغير، ما تغير فقط البناء الحديث والشوارع العريضة.

كل قرية مررنا بها تذكرتها وعرفتها دون مساعدة ابن عمي عادل الذي كان معجبا بفطنتي وذاكرتي، وكان يهز رأسه بالموافقة كلما ذكرت اسم قرية أو بلدة.

عادل لديه هاتف محمول، فكان كلما وصلنا إلى مكان يتصل بالعائلة ويخبرها مكان وجودنا، وما أن انعطفنا لندخل بلدة "جديدة المكر" التي تعتبر مدخلاً للمكر حتى فوجئنا بموكب من عشرات السيارات ينتظرنا في ساحة "الجديدة" لندخل بلدة المكر وكأننا في عرس.

مسحت دمعتين حين أخبرني عادل بأن كل السيارات التي خلفنا هي للعائلة، والمفاجأة الكبرى كانت أمام منزل ابنة عمي ليلى، حيث تجمهر معارفها وجيرانها للترحيب والتهنئة بسلامة الوصول.

لم ينته التعريف والعناق والبكاء والدموع إلا بعد ساعات من اليوم الأول من الزيارة، تمنيت على ابنة ليلى (أم سامي) أن تكون أول لقمة آكلها حبة زيتون من فلسطين، وحبذا لو كانت إلى جانبها ملعقتان من اللبنة مغمورتان بزيت الزيتون الصافي، وكان لي ما أردت.

عادة أهلنا في فلسطين هي عادة أصيلة، فهم يعتبرون الضيف لأحدهم ضيفا على كل واحد منهم، لذا! فهم يساعدون المضيف بالكثير (سكر، شاي، قهوة، رز) وحتى مادياً.

كثير منهم، لهم أقارب في لبنان، وجلهم يريدون الإطمئنان عليهم بالاستفسار عن أوضاعهم الإقتصادية والمعيشية، وكنت أجيب على كل الأسئلة والتساؤلات بكل محبة وفي صدر رحب.

لم ننم الليلة، بقيت وأم سامي وزوجها أبو سامي نتحدث عن كل شيء، عمن مات وعمن لا يزال حيًا، عمن تزوج وكم ولدا أصبح لديه وماذا يعمل إلى أن أدركنا الصباح، ورغم ذلك لم أجد رغبة في النوم.

وشاع الخبر في القرى والبلدات المجاورة بوجود ضيف من لبنان لدى أم سامي عكر وبدأ الزوار يتوافدون منذ صباح اليوم الثاني للزيارة، من جديدة المكر، كفر ياسيف، ترشيحا، شفا عمرو، الشيخ دنون، أبو سنان، البعنة، المزرعة وعكا، وكان كل وفد يقدم لي دعوة للغداء أو العشاء، وكانت أم سامي هي التي ترتب المواعيد وكيفية تلبيتها حتى أصبحت الأيام العشرة المقبلة مليئة بالغداء والعشاء وأحيانا إصرار على الغداء والعشاء والسهرة معاً.

لبيت معظم الدعوات تقريبا، وتفرغت لتلبية دعوات أفراد العائلة والأقارب (أولاد وبنات عمي، وأولاد وبنات خالتي).

أستطيع القول إن حلم عكا قد تحقق في اليوم الثالث حين وصل عادل وزوجته بسيارته يريد اصطحابي إلى عكا.. شعرت برعشة لذيذة بادئ الأمر!.. سأرى عكا من الداخل ومن الخارج هذا اليوم!.. سأراها اليوم هل هي كما تخيلتها وأنا أقف على شرفة منزلي في لبنان أم لا؟. سأشرب اليوم من سبيل جامع الجزار وسآخذ صورة تذكارية وأنا في رحابه، سأسير في الطرقات الضيقة رفيقة طفولتي، سأتجول في الأسواق التاريخية لعكا القديمة، وأصل إلى بوابتها لجهة الشرق لأتخيل باعة أيام زمان (كعكبان بتعريفة، اللحم بستة قروش عند عباس الددن، البرتقال اليافاوي بخمسة قروش للصندوق).

ولأنني كنت أتوقع هذه الدعوة، فقد كنت جاهزا للذهاب، وكنت أقفز أمام عادل وزوجته كطفل صغير في الطريق حيث تقف السيارة! وأم سامي توصيهما بضرورة

إعادتي قبل المغرب لأن أبا خالد ينتظره على العشاء الليلة.

ما إن وطئت قدماي ساحة الجزار حتى ركعت وقبلت الأرض، ودخلت المسجد فتوضأت وصليت ركعتين شكرا لله، وركعتين تحية للمسجد.

يا ألله!. نفس الطرقات الضيقة!. نفس الأحجام!. نفس الأبنية في عكا القديمة التي مازالت تحتفظ بتراثها حضارتها وتاريخها، أما عكا الحديثة فتختلف اختلافا كليا، فتصاميم شوارعها ومبانيها ومنتزهاتها وحدائقها فعلى الطريقة الأوروبية تماماً.

طلبت من عادل أن يوصل زوجته إلى البيت ويرافقني مشيا على الأقدام لأنني أريد أن أعرف الكثير الكثير عن المدينة التاريخية التي حرمني التشرد منها منذ نصف قرن، ففعل ومشينا.. ومشينا.. ومشينا حتى أتينا على كل صغيرة وكبيرة فيها "الميناء، سور عكا، السجن، الأسواق، المقاهي، المدارس، النوادي إلخ." حتى كان وقت الغداء فذهبنا إلى البيت لنجد أبناء عمي الثلاثة وزوجاتهم وأولادهم في انتظارنا" محمد، محمود، وأحمد وشقيقتيهما اللتين تقيمان في عكا "شهرزاد وإلهام"، بعد ذلك كانت جولة على مكان إقاماتهم جميعا، وعدنا مساء إلى المكر لأجد ابنة خالتي جمال البيومي في انتظاري لتأخذني معها - بعد إذن أم سامي - إلى بيتها في أبو سنان والمبيت عندها.

في صبيحة اليوم التالي، قمت برفقة جمال وابنها في رحلة إلى "وادي القرن"، وكنت أسمع به قبل النكبة ولكنني لم أذهب إليه، وهو وادي مشهور يحيط به جبلان يصعب الوصول إلى قمة أحدهما، ويتوسطه نهر ماء صغير.. قيل لي من يصعد إلى قمة الجبل يستطيع مشاهدة هضبة الجولان السورية.

أمضينا معظم النهار في وادي القرن وعدنا محملين ب(الهليون) الذي يؤكل عادة مع البيض المقلي، وكان التعب قد أخذ مني كل مأخذ، فبعد العشاء مباشرة استلقيت على السرير فإذا بي أغط في نوم عميق، استيقظت حوالي الساعة الحادية عشر قبل الظهر من اليوم الذي يليه، وكان قد حضر من مدينة حيفا ابن خالتي الكبير محمود البيومي فرافقته إلى بيت شقيقته الثانية فاطمة عدنا بعدئذ إلى بيت جمال وكانت قد دعت جميع أبنائها المتزوجين للعشاء معنا.

بقيت على هذه الحال ضيفا عزيزا ليس فقط بالنسبة للأقارب بل لدى كل أصدقاء ومعارف الأقارب.

قضيت ليلة واحدة في بلدة "البعنة" وهي من قضاء عكا أيضا في ضيافة ابنة عمي الأخرى هيام، وفي الصباح اصطحبني أبو دياب زوجها إلى حيفا.. وفي الحقيقة، كانت المرة الأولى في حياتي التي أذهب فيها إلى حيفا، تمنيت على أبو دياب أن نترجل من الحافلة في أول المدينة لأبدأ رحلتي إلى حيفا مشيا على الأقدام، وبالفعل، بدأنا السير... هذا مستشفى (رامبام)، هذا الميناء، وهذه الحديقة العامة، وهناك "الهدار".

لا تختلف حيفا عن عكا إلا بالنسبة العالية من القاطنين فيها وهم من اليهود، وانتهى يومي في حيفا بعد أن شاهدت معظم معالمها، وأراد أبو دياب أن يهديني تذكارا من المدينة فاشترى ساعة وقدمها لي.

عدنا إلى المكر، فإذا ابن عمتي داود آغا ينتظر ليأخذني إلى قرية المزرعة - وهي تقع في نصف الطريق بين عكا ومدينة نهاريا - وتشتهر بالزراعة كبقية قرى وبلدات القضاء وفيها معالم يعتبرونها هناك تاريخية ككتلك الدار التي يسكنها جنرال إنكليزي إبان عهد الانتداب، والتي تحولت إلى متحف للزوار.

لابن عمتي ابنتان متزوجتان وتقيمان في ترشحا، ذهبت إليها بصحبته حيث بقيت بضع ساعات.. لإحدى ابنتيه صديقة كانت موجودة وقد سمعتها تسب وتشتم اليهود الذين احتلوا الأرض وشردوا الشعب، نادتني صاحبة البيت وأسرّت في أذني كلاما فهمت منها أن صديقتها يهودية وتعمل في المخابرات وهي إذ تقول ما قالته فإنما لتوقعني إذا رددت عليها.. غير أنني كنت واعيا فسمعت ولم أتكلم.

قلت لأبي نعمان - داود آغا - لم يبق لي إلا زيارة الأقصى!. فكشف لي سرا كان سيتركه مفاجأة، مضمونه أنه اتفق مع سائق باص، والأسماء جاهزة في كشف، والانطلاق سيكون صباح غد، ومع ذلك أراد أن يطمئن إلى أن ذهابي معهم إلى القدس قانوني، فطلب مني تصريح الزيارة ليتأكد بأنه لا يزال ساري المفعول أم لا!. وكانت الدهشة!. عشرة أيام تجاوز عن المدة القانونية للزيارة... وكانت النصيحة بعدم الذهاب خوفا من حالة قد تحصل فجأة هناك عند زيارة القدس!.. زيارة الأقصى والصلاة داخله كانت الوحيدة التي حرمت منها بسبب مرور الوقت سريعا.

في اليوم الأخير!.. وعلى بوابة الناقورة كان الوداع تماماً كما كان اللقاء!.. عناق طويل ودموع تنهمر وقبلات.

نظرت إلى عروس البحر عكا وسألتها: ترى هل أراك ثانية؟!

في الرّد على مقال "عن التّصوف والتّخوّف..." لمصدّق الجليدي

محمد الكحلاوي

قرأنا في العدد 159 من مجلة "الحياة الثّقافية" الصادر في شهر نوفمبر 2004 مقالا بعنوان "التّصوف والتّخوّف" للسيد مصدّق الجليدي، والنّص الكامل لعنوان هذا المقال "عن التّصوّف والتّخوّف تحايثية بن عربي القصوى على مسطح أسماء اللّه الحسنى "هكذا ورد العنوان بحذف همزة اللّفظة "ابن" وهي كما نعلم لا تسقط إلا إذا كانت وسط الاسم كأن نقول "محي الدّين بن عربي"، ولايمكن أن نعتبر ذلك خطأ مطبعياً باعتبار أنّه يتكرر أوّل الفقرة الثالثة ـ السطر الأول ـ حين يقول كاتب المقال : "قال بن عربي" (ص4).

ليس هذا غرضنا، وما تعوّدنا تتبع مثل هذه الأخطاء، وإنما غرضنا معرفي نظري يتصل ببيان مفاهيم وتحديد أوجه إخلال، ومواطن تغليط وقعت في هذا المقال جانبت الصواب في أمور كثيرة إلى حدّ قد تكون به حادت عن الشروط العلمية والمنهجية التي ينبغي للمتصدّر للنظر في هذه المسائل أن يكون قد التزمها وحصّل بديهياتها.

لعل أوّل ما يتبادر لقارئ مقال مصدّق الجليدي "عن التصوّف والتخوّف تحايثية بن عربي القصوى على مسطح أسماء اللّه الحسنى " أنّه سيجد معالجة لهذه الاشكالية الميتافيزيقية الكسمولوجية ينطلق فيها الدّارس من مؤلفات ابن عربي، وكتاباته الّتي خصّصها للنظر في هذه المسألة، أوالتّطرق إلى أبعادها الانطولوجية واستتباعاتها النظريّة، من ذلك كتاب الشيخ الأكبر "كشف المعنى عن سر أسماء اللّه الحسنى" وهو كما يدلّ على ذلك عنوان موضوعه محدد ببحث حقيقة أسماء اللّه الحسنى وتجلياتها الانطولوجية، كذلك الفصول الأولى من موسوعة "الفتوحات المكيّة" التي خصصها ابن عربي لقضيّة "الاسم" و"الاسميّة"، ولبلورة تصوّراته الفلسفية الميتافيزيقيّة المتعلّقة بالدلالات الانطولوجية والكسمولوجية لحروف المعجم، وللاسماء الحسنى، وفق نظرية الصوفيّة في "علم أسرار الحروف"، كذلك كتاب "التجليّات" الذي ينطلق فيه ابن عربي من القول : "إن الموجودات هي عبارة عن كلمات اللّه المسطورة في الآفاق" غير أن مؤلف المقال يكتفي بالإحالة على كتاب "إنشاء الدوائر" للشيخ الأكبر وهو ليس رسالة كما ذكر، وقد اعتمد نص هذا الكتاب من خلال طبعه صدرت عن دار سيراس للنشر تونس 1999، ملحقة بترجمة لهذا الكتاب إلى الفرنسية، وللاشارة فقط أقول إن الكتاب "إنشاء الدوائر" صدر لأوّل مرّة عن مطبعة ليدن بألمانيا، 1336هـ، ملحقا بكتاب "عقلة المستوفز" لنفس المؤلّف. ثمّ إن صاحب المقال يُقدم إحالة على كتاب محي الدّين بن عربي "فصوص الحكم"، الهامش عدد 3 كاللاتي :"ابن عربي فصوص الحكم، مصدر سبق ذكره، ص74ـ75" هذا دون أن يُسبَق ذكرٌ لهذا المصدر، ودون ذكر لمكان طباعته ولمحققه، وهنا تجدر الاشارة إلى أنّ هذا الأثر تولّى تحقيقه بامتياز رائد الدراسات الأكبرية الأستاذ أبو العلاء عفيفي، وصدر في طبعات مُختلفة لعل آخرها ط. دار الجيل - بيروت 1980.

وفي هذا السياق بدا لنا أن الإحالات المذيلّة لهذا المقال يغلب عليها الاكتفاء بالدراسات والمراجع بدلا من الاستناد إلى المصادر المرجعيّة، أو ما يصطلح عليه بحسب عبارة القدامى بـ :"أمّهات الكتب". وهو ما يستوجبه حديثا المنهج العلمي فلا يستقيم أن يتصدّر "باحث" للفصل في مسألة لأحد أعلام الفكر أو العلم والأدب القدامى من العرب أو غير العرب دون أن يحيل بما فيه الكفاية على مؤلفات هذا العلم، ودون أن يكون وفيا بشروط الإلمام بالنصوص والأقوال الواردة في المسألة التي يتصدّر لدراستها.

أعود إلى العنوان : لست أدري ما المقصود بربط التّصوف بالتّخوّف، قد تكون الفكرة وجيهة وطريفة، لكن

ليس ثمّ ما يدلّ عليها دلالة وافية في النّص سواء عبارة أوإشارة، ثمّ إن كاتب المقال يستعمل مصطلح المحايثة l'immanence في اشتقاق مصدري كالآتي "تحايثيّة" ويضع إشارة إلى إحالة مرجعية للتعريف بهذا الاصطلاح حيث نقرأ ما نصّه : "المحايثة تعني : الملازم لكائن أولمجموعة كائنات ولا ينشأ المحايث عنده أو عندها من فعل خارجي" ويقدّم لنا صاحب المقال مصدره في هذا التعريف وهو كما ينص على ذلك "معجم لالاند منشورات عويدات. بيروت باريس 1996 ص 623" ونحن نعلم أن هذا الكتاب المعجم بالفرنسية، فإنّه عندها وجبت الإشارة إلى صاحب التّرجمة!.

أما إذا نظرنا في هذا التعريف وجدناه غيرملمّ بدلالات هذا المفهوم، واشكالياته النظرية فماذا يعني؟ أو ما المقصود بـ "ولا ينشأ المحايث عنده أو عندها من فعل خارجي"؟. إن مفهوما فلسفيا إشكالياً يتنزّل في هذا العمل بمنزلة الكلمة المفتاح Le mot clé أوالقاعدة النظريّة التي عليها يؤسّس وإليها يستند صاحب المقال كان من الأجدى تحديد ذلك، وتبيين كيف أن مصطلح "المحايثة" مرادف لـ "الكمون" في اصطلاحات الفلاسفة والمناطقة والمتكلمين القدامى، وهو يدلّ على وجود شيء ما في شيء آخر وهو بهذا المعنى مقابل للفظ المفارقة أوالتعالي Transcendance، والشيء الكامن في شيء آخر هو الذي يكون موجودا فيه بصورة ضمنيّة ولاينتج فيه بفعل خارجي" (1).

ولمّا كان الأمر هنا متعلقا بأسماء اللّه الحسنى في صلتها بوجود العالم ومراتب الموجودات، وبالذّات الالهية نفسها التي محال معرفتها من جهة ماهيتها كما يؤكد على ذلك ابن عربي فإنّه وجب عندها مثلا أن نستحضر محاولة أوّل فيلسوف قدّم تعريفا محدّدا في هذا الغرض وهو سبينوزا الذي ميّز بين "العلّة الكامنة أوالمحايثة"، "والعلّة" هنا مقصود بها علّة الوجود في مقابل العالم الذي هو معلول بلغة المناطقة وهو ما يصطلحون عليه بـ :"العلّة والمعلول" إذ محال أن توجد العلّة بمعزل عن معلولها إلى حدّ جعل فيه بعضهم تقدّم العلّة على معلولها تقدّما اعتبارياً لازمنياً أي بالرتبة، وفي نظر سبينوزا تكون "العلّة الكامنة أو المحايثة غير متميّزة، وغير منفصلة عن معلولها، فاللّه مثلا في نظر هذا الفيلسوف هوالعلّة المحايثة لا المتعديّة" (2).

أمّا إذا دققنا النظر في المنهج المتبّع في هذا المقال، وفي المقدمات النظرية التي مهّد بها صاحبه للخوض في هذه المسألة وجدناه يشير في أوّل مقاله إلى طبيعة الأفق المعرفي والفكري الذي أصبحت تقرأ في ضوئه مؤلفات ابن عربي وما اشتملت عليه من "نماذج تأويلية طريفة"، وهو يشير في معرض ذلك إلى قراءة الأستاذ والبحّاثة المغربي محمد المصباحي الذي راهن على إمكانية قراءة تصوّف ابن عربي ضمن أفق إشكالية ما بعد الحداثة، وإن كان كاتب المقال مرّ على ذلك مرور الكرام، ليهتمّ بما ارتآه قراءة شخصيّة للمسألة المشار إليها أعلاه، فإنّه تجدر الإشارة إلى أن محمد المصباحي حاول الوصل بين نقد ابن عربي للثقة المبالغة التي يراهن عليها خطاب العقلانية الفلسفية في إدراك الحقيقة وبناء نظرية المعرفة ونقد مدرسة فرنكفورت للعقل من جهة كونه أمسى أداة للسيطرة ولتهميش إنسانية الإنسان ووأد الأبعاد الجمالية والروحيّة الإنسيّة فيه، كما أنّه سعى إلى فهم مشكلة وجود الكائن في علاقته بالمطلق الالهي في ضوء مفهوم الدّازين Dasine الهيدغري انطلاقا من تصوّر هيدغر لماهيّة اللغة باعتبارها التّجلّي الوجودي للعالم طبقا لقولة هيدغر ذاته : "اللّغة مسكن الوجود".

إنّ الأفق الذي يتنزّل فيه مصدّق الجليدي قراءته هذه هو "الأفق الابستمي" ويعلل ذلك بقوله حتّى لا "يقودنا (ذلك) إلى استنتاجات مولّدة قيصرياً تتجاوز بكثير الأفق الابستمي الذي تحرك وسطه عقله وخياله" وهاء الاضافة هنا تعود على ابن عربي. واضح هنا أن كاتب المقال يريد أن يقرأ فكر ابن عربي ضمن أفق الابستمية المعرفيّة التي ظهر فيها فكره وهي القرن السابع للهجرة (13م) أي ينظر إليه وفق شروط انتاج المعرفة العلمية النظريّة وما ارتبط بها من مقولات وآليات وقوانين حددت معالم النظام المعرفي لذاك العصر، في علاقته بتاريخ العلم وتاريخ الفلسفة من جهة كونها قولا مؤسّسا على نتائج العلم، ورائده - أي صاحب المقال - في ذلك الإبستمولوجي قاستون باشلار، وقاعدته النظريّة الأساسيّة مقولة باشلار" تاريخ العلم تاريخ تصحيح الأخطاء". إن هذا وجيه وهام" غير أنّه لا يصلح في قراءة فكر ابن عربي، وليس من شأنه أن يوصلنا إلى نتائج ذات جدوى تتماشى مع خصوصية الفكر الصوفي وإشكالاته النظرية، ومسائله الاتيقية والوجوديّة، هذا من ناحية، ومن ناحيّة ثانية فإن ذلك يتعارض اطلاقا مع طبيعة الأفق المعرفي الفلسفي الذي يتوافق في مقدماته النظرية، وآلياته المنهجية

مع خصوصيات النّص الصوفي، ومجازيّة مبانيه اللغوية ذات المدارات الانطولوجية المتباينة، وهو أفق ذو أرضيّة هيرمينوطيقية أي فلسفيّة تأويليّة، وهي الأرضية ذاتها التي تنزّلت فيها اسهامات الفيلسوف والمستشرق هنري كوربان المتعلقة بفهم نظريّة الخيال الخلاّق في علاقتها بتجليات الذات الإلهيّة وصدور الموجودات عن الواحد (3)، وكذلك مساهمة نصر حامد أبي زيد (4) الواردة تحت عنوان "فلسفة التأويل عند محي الدين بن عربي" أو مساهمة المغربي منصف عبد الحق حول الهيرمينوطيقا الصوفيّة بما هي نقد للتأويل التّقليدي، وقد ضمّن ذلك في مؤلفه "الكتابة والتجربة الصوفيّة نموذج محي الدّين بن عربي" (5) وأخيرا نشير إلى الأعمال المتميّزة للفرنسي ميشال شودكفيتش وأبرزها كتابه عن "الولاية والنبوّة" (6).

ولست أدري كيف يقدّم كاتب المقال على القول : "...صفحة التحايث التي كتبها (ابن عربي) على مسطّح تلفيقية الفكر الاشعري والصوفي الاشراقي الهرمسي والأفلاطوني"، وهذا كما هو معلوم طرح تجاوزته الدراسات والمقاربات المعاصرة لنا التي تحولت من التلفيق والقول بالاقتباس إلى مجال القراءة المنتجة العميقة التي من شأنها أن تكشف نموذجية منوال ابن عربي في فهم قضايا المعرفة والدّين في الإسلام. هذا النموذج الذي انتهى إلى تأسيس نظام معرفي طرفاه الحدس والذوق، وهوما اصطلح عليه عثمان يحيى بقوله : "إن ابن عربي هوالمؤسّس الحقيقي لفلسفة الميتافيزيقا في الإسلام" (7)، وهنا كما هو معلوم يمكن القول إن كل نص هو إعادة انتاج لنصوص سابقة عليه، لكن ومع ذلك يكون هناك تأسيس لمفاهيم وقيم جديدة، ولقطيعة بشكل ما مع القديم، لكن النّص الصوفي تماما كالنّص الفلسفي يتجدد مع كلّ عصر، وتظهر إمكانات جديدة لقراءته وتأويله وفهمه ضمن أفق إشكاليات معرفية، وقضايا وجوديّة آنية . فتاريخ التصوف والفلسفة هو غير تاريخ العلم، من ثمّ قال هيدغر : "إنّ التفكير الفلسفي هو عود دائم إلى الإغريق"، وعليه لا يستقيم كلام صاحب المقال : "إنّ الكثيرين يودّون أن يجعلوه صالحا لكل زمان ومكان"؟! ثمّ إنّ صاحب المقال - يحدّد مهمّته كالآتي : "لابدّ أن نظهر حدود فكره وفساد بعض خياله" فإن كان الجانب الأوّل من المهمّة التي ندبت نفسك لها ممكنا على الأقلّ من الناحية النظريّة رغم أن مؤلفات ابن عربي كثيرة تقارب 300 أثر ولا اعتقد أنك اطلعت عليها كلّها ثمّ إن هذه الصفحات الأربع التي مسحها مقالك على أعمدة مجلّة "الحياة الثقافية" لا يمكن أن تفي بذلك، قلنا إذا كان الجزء الأوّل من المهمّة ممكنا - نظرياً - فإنّ الجزء الثاني يخرج عن دائرة البحث العلمي الرّصين، والنقد الفكري البنّاء، فما عهدنا بحثا علمياً جاداً يظهر "فساد بعض الخيال"، فمصطلح الفساد ينتمي إلى دائرة الأخلاق ويرتبط بأحكام القيمة ذات المرجعية التي تقسم الأقوال أوالأفعال إلى "صالح" و"فاسد"، فكيف يكون ذلك إذ تعلّق الأمر بملكة التخيّل وطاقة الخيال التي هي رافد للابداع كما هي أمست في الفكر العلمي والفلسفي الحديث أداة من أدوات المعرفة، ثمّ إن صاحب المقال يسعى إلى بسط تصوّره لما أسماه بالخيال الفاسد الذي هو عنده "ما كان معيقا للفهم وغير نافع في التّفهم" كيف ذلك؟ وعمليّة الفهم ذاتها تشترط الخيال وذلك لما يتيحه من إمكانات في وضع الفرضيات وفي إدراك التّصوّرات، وهنا أحيل على أهميّة الأعمال العلميّة التّي قدّمت في الدورة الثامنة من ملتقيات قرطاج الدوليّة التي تعقدها "بيت الحكمة" حول المخيال ودوره في السياسة والعلم والفنّ" (مارس 2004) وقد نشرت مجلّة "الحياة الثّقافيّة" (العدد 159 نوفمبر2004) نصّ المداخلة التّي تقدّمت بها في هذا الملتقى.

وهنا بدا لي من المفيد أن أذكّر بأنّ الحكم على الخيال الصوفي بأنّه فساد أو بعض فساد هو عين موقف ابن الجوزي في كتابه "تلبيس إبليس" حيث اعتبر أن التّصوّف لا يزيد عن كونه "أوهاما وخيالات فاسدة" (8) وهو ذات الموقف الذي أسس عليه ابن تيمية موقفه السّلفي المتشدّد من التّصوّف وعداءه المقيت لاشراقة الفكر الصوفي، وهو ما واصله تلميذه ابن قيم الجوزيّة ويواصله إلى عصرنا الحاضر السلفيون الجدد، وأتباعهم.

وأخيرا أريد أن أقول في خصوص الطريقة التي عالج بها كاتب المقال فكر ابن عربي في ما يتعلّق بالمسألة الّتي اتّخذ منها موضوعا لذلك وفي خصوص التعاليق التي أوردها، إنّي أعرضُ عن مناقشتها للأسباب المتقدّم ذكرها، ولأنّها لم تكن في مستوى الكتابات المعرفية العميقة التي ألفت في فهم ابن عربي والتي كان لبعض التونسيين أمثال مقداد منسية وتوفيق بن عامر وعبد الوهاب المدّب إسهامات بارزة فيها.

الإحالات :

1 ـ جلال الدّين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية دار الجنوب للنشر تونس، 1998، ص412.

2 ـ م.ن، ص 412 ـ 413.

3 ـ كما هو معلوم وضع هنري كوربان مؤلفات عديدة في خصوص التصوّف الفلسفي والاشراقي أمّا أبرز كتبه في ما يتعلّق بالموضوع المشار إليه أعلاه فهي :

L'imagination creatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi, Paris, 1958.

4 ـ صدر هذا الكتاب عن المركز الثّقافي العربي الدار البيضاء بيروت، 1996.

5 ـ صدر هذا التأليف عن منشورات عكاظ المغرب 1988.

6 ـ كما هو معلوم اختار ميشال شودكفيتش إسم علي عوض ميشال وصدرت له كتب كثيرة بالفرنسيّة في خصوص دراسة فكر ابن عربي وفلسفته الميتافيزيقيّة، وحسبي أن أشير إلى كتاب له أقدم على ترجمته إلى العربية أحمد الطيّب تحت عنوان "الولاية والنبوّة عند الشيخ الأكبر محي الدّين بن عربي"، سلسلة حكمة دار القبّة الزرقاء مراكش المغرب، 1999.

7 ـ ورد هذا القول في مقدمة أطروحته، مؤلفات ابن عربيّ، نقلها إلى العربيّة أحمد الطيّب دار الصابوني القاهرة، 1991.

8 ـ ابن الجوزي "تلبيس إبليس" دار الكتب العلمية بيروت 1368هـ، ص 164.

جدلية الإتصال والإنفصال

قراءة في ديوان كتاب الماء كتاب الجمر لمحمد الغزي

كوثر خليل

"ها أنت ترجع مترب الكفين ترجع مثقلا في وجهك المشبوح منتجع عقاب البحر، فأنزل آمنا
نغسل بماء البحر ليلا وجهك المسكون بالرعب القديم، وجهك المشبوح تدخله طيور الماء أفواجا
وهذا بيتك المفتوح منذور لمدّ البحر"

كتاب الماء كتاب الجمر ص٦٨/٦٩.

حول النص :

شعر محمد الغزي ليس له من الكلاسيكية إلا الاهاب فهو حريص على مقومات الشعر العمودي حرصا يفضح الصدام مع المضمون، فكأنّه يريد أن يطوع محتوى حاضرا فيه ما فيه من تناقضات العصر وحيويته وحركته إلى حامل كلاسيكي ليس له من الحركة سوى هبوب الرياح في البيداء وصوت سنابك الخيل عند الوغى ورقرقة الخمر بين جارية وسلطان. ولهذا تتراءى خلف البنية الظاهرة تيارات معنوية ولفظية تظهر بنية المسكوت عنه في النص وكأن الكلام جمرات توشح قضبان القصيدة العمودية.

يقوم النص على حركة صدامية بين الشاعر والآخر فهو في وضعية تجانس مع العشق وعلته (اللّه) ولكنه في توتر دائم يقوم على الأفضلية مع الشعراء، وما طغيان الأبيات الفخرية إلا دليل على غربة تلوح في أفق الشاعر سواء كانت غربة نفسية وجودية يتطلبها الإبداع أو حضارية يسعى الشاعر إلى ردّها بالمحافظة على الموروث ولو قالبا باعتماد الهيكلة العمودية وتلك من مآزق التاريخ الحاضر.

تتردد فكرة أفضلية الشاعر على غيره كذلك في فهم طبيعة المرأة وتقدير جمالها فهو صنو للإله من جهة الخلق وإذا كان الإله خالقا للموجود فالشاعر خالق لما لايوجد من غريب الاحتمالات وشديد الاحتفاء بالجمال، يستدعيه ذكرى أو خيالا وذلك من قبيل نقص الإنسان يكسو عريه لغة فإذا المكشوف مستور وإذا المستور في أروع التجلي... تتنوع قنوات الحس وتتداخل فتؤدي من الإحساس بالذات المحايثة إلى الذات المطلقة. أفيخضع لسيرورة الزمان ما لم يكن موجودا أبدا؟ إنّه كون الشاعر يرفع من أراد خيالا وينزل من أراد واقعا فإذا الخيال يكذّب الخبر وإذا الخبر يكذب الخيال وفي صدامهما العجب وهما من نفس الذات.

يقدم النص على جدليات متناسبة فهو بين اتصال وانفصال ومد وجزر وجمر وماء تتعايش فيه الأضداد في لغة ثانية تقابل العمودي بالحر والذكوري بالأنثوي، والمعنى بالمبنى والذات الناقصة بالكاملة فلا تعرف منبثق الألم إلا وفيك من الأبيات علامة.

1) ـ المستوى العمودي : الاتصال والانفصال

يحيلنا عنوان الديوان على علاقة صدامية "كتاب الماء كتاب الجمر" فإذا جاز لنا اعتبار المبنى ماء فإن الهيأة الظاهرة هي التي تتحكم في غلواء المعنى وهي التي تفعل فعل الرادع وتطفئ جمر الرغبات والمعاني التي تجيش في صدر الشاعر، وإذا احتوى الديوان على حركة دائرية تمثّلت في اعتماد النظام المغلق للهيكلة العمودية فقد اعتمد على حركة تطويرية منفتحة جمعت بين القصيد الحر وشعرية النثر وهي ليست إلا محاولة للخروج من سيطرة قصيدة البحر وسجلاّتها المحدودة إلى قصيدة النثر وما تجيزه من تحرير اللفظ والمعنى ولو كان بمقدار...

الشعر العمودي : تتراءى قصيدة "الساقي" كأبدع ما يكون البنيان، تتوسل بأقل اللفظ معتمدة قوة الاستحضار والتصور تستعيد البيت كالّلازمة" أحدب علينا أيها الساقي وقل هل في جرار الليل فضل شراب" (ص84). وإذا كان منزلها من الديوان فصل عنوانه "للموت" فهي دعوة ضاجة

للحياة فيها من سوداوية التأمّل والتألم الكثير بل إن فيها من الأسئلة الوجودية ما يخرج عن نطاق ابستيميتنا العربية التي تقدم فيها الشريعة جوابا لكل الأسئلة ليتراءى فيها الكائن الفرد محملا بإنسانيته حاملا أعباء فرديته سائلا الوجود عن غايته إذا كانت النهاية هي التراب وإذا "بالخمر تفشي ماكتمته سريرة الأعتاب" ص90. وإذا بالساقي (الموت) يحل بالجماعة فتمتلئ كل الصور حركة وتتعقد الأضداد في القصيدة (أهلي/أغراب - يبوح/يسرّ - يتحشدا - ضجة - حافلا/ذهاب خراب - ضلال/صواب - غواتها/نهاتها - ضوأت/ ظلام...) تنقلب مفاهيم الجزاء والخطأ "فغواتها دخلوا نعيم جنانها ونهاتها وقفوا على الأبواب /فضلال ما نأتيه غير ضلالة وصواب ما يأتون غير صواب / أهلا بأخطائي الجميلة كلها/وببهجتي في حضنها وعذابي "ص85/686 يأتي الموت فترتجف الحياة رقة وهشاشة" إنا لنضعف حين نسمع حولنا/قرع الكؤوس وضجة الأصحاب "ص84. وربما ارتجفت من تعايش المتناقضات في داخل الكائن الواحد" انظر إلى قلبي يلملم ثوبه/وينام كالشحاذ في الأعتاب/قد عشت بين جنونه وتعقلي/أشقى أنا بضلاله وصوابي" 87/88. يمرّ العمر بسرعة البرق فيستعيد الشاعر ذاكرة الوجود الأولى في غنائية الرومنطيقيين" إنا اندلعنا في الحياة فجاءة/مثل اندلاع الماء والأعشاب"ص 89. وفي غمرة طفولية الفرح باللحظة الحاضرة يجيء الموت فيتهاوى الكائن "لم استنم حفاوتي بقدومها / حتى بدأت وداعا لذهاب "ص89 لكن الشعر يتعالى في ملكوته ليخلد اللحظة بناء لايبيد" املأ بخمر خاويات كؤوسنا/قبل امتلاء كؤوسنا بتراب" ص88.

وهنا تتضح جدلية الاتصال والانفصال من حيث تحميل الشاعر للقصيدة أعباء المعنى، فإذا الهيكل طلل بائد وإذا المضمون ينفخ فيه الروح فيرتفع شامخا يريد إحياء ما اندفن بين كتب الأولين امرئ القيس وأبي نواس وعمر الخيام وإذا الخمر عمر في لغة الجناس "احدب علينا أيها الساقي وقل/هل في جرار الخمر (العمر) فضل شراب (ثوان)" ص89.

القصيد الحر : يتحرر المعنى أكثر فأكثر في قصيدة التفعيلة ونلاحظ تطورا في الحركة من الذاتي إلى الموضوعي ومن الخاص إلى العام.. إنّها شهوة الفناء تلفح القصيد ولكن أي فناء...إنها لا تبقي ولا تذر... ويتواصل الصفير بتكرار كلمة للريح" سبع مرات... إنّه ترتيب فني يقوم على جدل الهدم والتقويض حتى لا أثر ولكن ما هي مواضيع الفناء؟

- الذاكرة : "للريح شباكي ومسرجتي وزخرف بيتنا، للريح صوت أبي وثوب طفولتي وعرائس القصب النحيل" ص 59. تفنى الذكريات في سيرورة الزمان فيشب الطفل ويشيخ الكهل ويصير الشيخ إلى تراب ويصير كل ما ارتبط بالإنسان إلى تحول وفساد.

- التاريخ : "للريح أجراس الخيول" ص59. هل هي ذاكرة الحضارة التي عاشت على الفتوحات زمنا ليس بالقصير وفجأة تجد نفسها والهاوية فلا تتمسك بسبب إلى السماء ولا تجد في الهاوية توازنها.

- الجسد : "و(للريح) زخارف الحناء في أيدي النساء" ص59. للفناء متعة الأجساد وجمالها، صورة الجسد وذاكرة حواسه وشهوة النساء التي أودعت في قلوب الرجال.

- السلطة : "للريح مقبرة الملوك" ص59. سيأخذ الفناء السلطة التي يستعبد بها الإنسان فلا تكون إلا مقبرة لأهلها.

- الدين : و"(للريح) مشاعل العباد فوق مآذن الفجر البعيد/للريح دارات النجوم/ ومنازل القمر القديم" ص59. حتى المقدس يفنى في عرف الشعر لتبقى قيمة وحيدة : الموت والعدم فالمآذن تحيل على الدين الإسلامي ومنازل القمر القديم تعيدنا إلى المدونة الإسلامية" والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم" (قرآن كريم). تقدم القصيدة لوحة قاتمة تلتهم كل شيء "للريح أسماكي وخيطي وارتجاف أصابعي" ص59 ألا يدل ذلك على ارتياد الشاعر لبحور المعنى وعجزه عن الصيد و"ارتجاف أصابعه" خوفا من العدم الماثل أمامه؟

شعرية النثر : يستمد نص "الأنثى" (ص67 - 69) شعريته من بلاغة النص القرآني ألم ترى أن..."."ادخل آمنا".." ألم تكن في الريح منتجعا فآوينا" ومن إرسال الألفاظ والصور على بعضها وإن لم تكن بينها علاقة لإحداث الغريب من الأثر والعجيب من الانفعال فمن الألوان (الأزرق والأسود - لون الخمر - لون الطين - التالون) ومن [illegible] (القرط والوشاح والسرو والأرز - أواني الخمر) ومن الحالات (الريح والليل والرعب والمد والغربة والهوى والقدم - والانتجاع والإختلاج والابتهاج)ومن السوائل (الخمر- البحر - الماء) ومن الكائنات (الأنثى (أنا) المتكلم الافتراضي (نحن) - المخاطب الشاعر (أنت) إنها فسيفساء

عجيبة فيها من مؤشرات التواصل وأدواته الكثير (الحواس - الخطاب - التداعي) ولكنها غربة تؤدي إلى غربة تؤدي إلى غربة إن هو إلا وعد بانفتاح الذات على المد والقصيدة على بحر المعاني ولا أمان، تتكرر الجملة كاللازمة "انزل آمناً" ولكن هل أمان لمن كان" بينه المفتوح منذورا لمد البحر" 69. والبيت هنا ليس من حجر بل من عجز وصدر.

تتماثل الأنثى في هذا النص بالأنيما كقيمة متكاملة فهي المرأة وهي الحضارة وهي اللغة وهي القصيدة وهي الأرض وهي الخمر إنها الأصل والمنتهى وغاية الغايات وعلة كل العلل" لا تسرج لوادي الله خيلك فالطريق بلا دليل والشتاء على المسالك، ما الذي تبغي وهذا الله في جسدي" ص68-هل يقدم الدين للشعر الجواب الكافي هذا النص نثر لكنه من الشعر إلى الشعر من الطبيعة إلى الماوراء ومن الحس إلى شهوة الفناء فإذا استقام الكيان رعبا وعدما انبثقت القصيدة يدعوها المد إلى المد وتحررت من ذاتها وكلماتها وأنظمتها فلا يكون الانتجاع إلا على الريح" ألم تكن في الريح منتجعا ص 69. وهذا يذكرنا بيت المتنبي" على قلق كأن الريح تحتي" فإذا الإنسان خلق من مخلوقات الطبيعة ماء أو هواء أو لهيبا وليس له من فضل إلا ملكوت الشعر يكسو به عراء الروح.

2) المستوى الأفقي : المدّ والجزر

يتصل المستوى الأفقي بالمعنى وإذا اتضح جدل الاتصال والانفصال من جهة تعدد أشكال الكتابة فإن المعنى يبطن صراعات من نوع آخر إنّه صراع الجنس (الذكوري والأنثوي)، صراع الزمن (الطفولة والهرم) وصراع الماهية (الانسان والإله)...

- صراع الجنس :

تبدو العلاقة بين الشاعر والمرأة في منطلقها علاقة تطهير وتخليص الشاعر من شوائب الوعي والقلق الوجودي ففي قصيدة "اغسلي" ص20 يتكرر الفعل ثماني مرات ويستهدف التطهير ذاكرة الشاعر الذاتية والموضوعية لأنها مصدر عذابه "اغسلي ثوبي الذي عفره الريح/اغسلي موتي وإنشادي الذي سوف يجيء/ ضبحت أجراسها الخيل ولم يأو إلى البيت أبي" ص20-21.

يتمثل موقف الشاعر من المرأة حسب حالته النفسية وكيفية إدراكه لماضيه وحاضره ففي قصيدة "أعيدي" وقد تكرر فيها الفعل سبع مرات تكون المرأة العنصر الذي يقوم بإعادة الشاعر إلى زمنه القديم وأشيائه الجميلة فهي تثير فيه بمكوناتها الحسية والإيحائية صورا قديمة وهي الكائن الذي لا يكون الاعتراف لديه جريرة لأنها الطبيعة والأم وملتقى كل العواطف" أعيدي غابتي الكبرى (البلوغ) وهاتيك الجواميس التي هرمت (الزمن) ص17. في مستوى أخير من صراع الشاعر مع ذاكرته ووعيه يتحد بالمرأة ويقول الكلام على لسانها بل يصير هذه الازدواجية (ANDROGYNIE)من طرائق الفن المعروفة. فالشاعر مكون من جوهر الإنسان المتناقض فهو رجل وامرأة وهو أنس وتوحش وهو إقبال وإدبار ولذلك نجده في قصيدة العاشقة ينبري امرأة "من آخر الأرض جئت اليوم عاشقة/حتى أضئ بشعري حانة الله" ص33. ويختار لنفسه من الرجال الشعراء فقط لأن الشعر هوالذي ينزل الجسد (جسد المرأة) في كينونة الجمالية وخصوصيته الفردية وإلا فهو اعدل الأشياء توزيعا بين أفراد القطيع.."من سيغني بعدكمو في حضرة هذا الجسد القادم شعرا؟" ص40. لكن الرجل ينتفض في الذات القائلة ليميز نفسه (أنا/أنتم) فهوالتفرد وبقية الشعراء التجانس وإن كانوا أكثر عددا فهو الأكثر عدة لأنه القائد إلى الماضي (حامي الموروث) والقائد إلى المستقبل (صانع الحلم)"انحدروا يا عشاق ويا شعراء فهذا زمني/إني أضرمت النار لكم قبل الناس/وأوقدت سراجا في خيمة هذا البدن" ص35.

في قصيدة "رباعيات الفرح" يستوي الشاعر أنثى تتباهى بتبرج الطبيعة فيها "حين يداهمني الفرح/انضج قبل قطاف التين وجني العنب" ص46 بل إنها تتطلب الحلول "هذا جسدي لجوامع خيلك ينفتح" ص47. وتؤكد على فضيلة الشاعر دون غيره" من يأوي لأقاليم الأنثى إن نزحوا" ص48. ولكن الشاعر وهو رجل ينطق بلسان الشعر لا بلسان البشر" هذه أسماكي ميتة وجوادي بين يديك قتيل/فبأي نشيد ابدأ هذا الجناز وافتتح/فيحط يديه على جسدي المقرور/ويقول سيحزن سبع ليال هذا الوجه الفرح/أبصر في فرحي كفني/ فأبدد أشيائي في البحر وانتزح" 49/50/51.

تتنازع الخطاب ثلاث ذوات : الرجل والمرأة والذات القائلة وإذا كان الشاعر قد استبطن المرأة فكرة أو قيمة فإن الشعر لا ينطق إلا بجوهر صاحبه إن كان رجلا أو امرأة فيكون المدّ ويكون الجزر لعبة البحث عن المعنى.

- صراع الزمن : (الصفولة والهرم)

يخترق الزمن القصيدة كحزام من الضوء القاتم ونجد فصلين في الديوان يذكران بهذه العلاقة الموتورة فهما كالقطبان يشدان الشاعر حتى الانفصام إنهما "للطفولة وللموت" وبينهما فصل وحيد عنوانه "للفرح" وكأنه دليل على أن الفرح لا ينتمي إلى عالم الزمن.

"للطفولة" فصل فيه من القصائد ما يحتوي على كل صفات الشعر الرومنطيقي، فالمواضيع الأساسية تدور حول المرأة والطبيعة والطفولة والأنا والذاكرة وهي مرتبة في غنائية تجعلها من قبيل الصور المتداعية في ضمير الشاعر سواء في تحيين المشاهد القديمة أو استعادتها مع فاصل من الوعي الجريح. ويتوضح الصدام في مستويين الأول بين الطفولة والهرم في معناه البيولوجي وتحول الإنسان من القوة إلى الضعف والثاني في نظرة الشاعر دون غيره إلى طفولته فهو كائن نوستالجي (un être nostalgique) يرى فيها فردوسا ضائعا ويرى في السيرورة العادية للزمن خداعا له لأن الزمن يسير دون أن يعبأ بنا فلا نفيق إلا وشموس العصر قد أفلت" مضى عن راحتي النهر والبجع الجميل/ فكيف إذن/أعيد الكون قافلة/وإنشادي الدليل" ص18. ويلعب فعل "أعيدي" دورا أساسيا في توضيح نظرة الشاعر إبان طفولته وشبابه والطفولة والشباب هما فرصة الحلم الوحيدة والحال المشرعة لكل ما يأباه الهرم من انطلاق وتحرر وثورة على المسلمات واستشعار لتلك القوى الخفية القادرة على البناء الكامل أوالهدم الكامل وربما عبّر الهرم عن حالة فكرية أو نفسية أيضا لا عن حالة جسدية بعينها فكل من يكون ضعيف الإرادة راضيا مستسلما لا يحلم بآفاق جديدة واحتمالات جديدة فهو هرم قطعا وإذ كان له من العمر عشرون عاما.

في هذا الصراع الذي يكون فيه الزمن خصما وحكما يبقى الإنسان القيمة الوحيدة والقادر على استحضار الخصب حين الجدب والمؤسس للخلود عبر الفعل وعبر الكتابة "لا صندل في المجامر المتقدة/افتح إذن مملكة الروح وقل/يا أرض يا سهول يا خيل أدخلي/ فهذه كل الفصول في دمي محشدة" ص11 (الشتاء).

ـ صراع الماهية (الإنسان الإله)

تبتدئ المعرفة الإدراكية بالموروث ثم التخلص ثم الحلول وفي كل مرحلة مد وجزر"حين علمني الشيخ يا أبتي / أن أرى اللّه في اللوح والورقة أصبح القلب في صحوه غائبا/ وغدت في سلاسلها الروح منعتقة" ص27. فهذه المعرفة الموروثة التي تحدد الإله في وسيلة من وسائل معرفته تشيئه وتضرب على القلب حجبا تفصله عن حقيقة الذات الإلهية. وإذا تجاوز الشاعر هذه المرحلة (الطفولة : طفولة الوعي) فإنه سيصطدم بعوائق المعرفة الحسية (ديكارت) وهذا موقف الشعراء الذين يسعى إلى تجاوزهم في ذاته "لقد سكن الوجه القديم عيونهم/إذا ما هووا تهوى حواسهم الخمس" ص28. هل من سبيل إلى تجاوز "حواسنا الخمس" والخروج من هذا الجسد لنستقيم روحا محضا؟ ينعتق الشاعر من الحس انعتاقا ليس فيه إقصاء المنافقين الذين يطلبون الروح والجسد في حضيض الشهوات ولا الأغبياء الذين ينكرون ماهية الإنسان المزدوجة (روح وجسد) "فنادوا الذي أهوى وخلوا مكانه/لتشتمه عيني ويبصره شمي" ص44. تغدو الحواس في المعرفة الإلهية متداخلة فيلس العضو بطريق للمعرفة بل إن موضوع المعرفة يأخذ بالكيان في كليته حتى يتحد به ومن الحس إلى الحدس إلى الإدراك ومن التوله إلى (الأنا + الإله) إلى التأله يتحد الشعر والعشق في الذات العارفة فلا يفصلهما من الحروف غير الراء والقاف... إنها رقة الخيط الفاصل بين اللغة والجنون(توار ـ تعر) يكان ينقطع في لحظة التجلي وتصير المعرفة الشعرية بوابة الحقيقة والسراط الذي يحملنا إلى المطلق حيث يقود الشاعر شعراء الحس "كذب العشاق وما صدقوا/وحدي أدركت وهم حدَسُوا/ فبقية كأسي ما شربوا/ ورثيث ثيابي ما لبسوا" ص25. فالشاعر نسيج فرد يأبى التجانس مع الآخر سواء كان بمفهومه الإجتماعي أوالآخر الذي لا يبلغ شأوه وحقول لذته وتطويعه للمعنى والمغنى ومن الموت كنهاية والحلول كبداية يشرع باب الحلم ـ العلامة الإنسانية الوحيدة والصلة الضرورية بين الحقيقة والواقع" لقد آنستني في التوله وحشتي/سأجمع أشلائي وآوي إلى حلمي" ص45.

خلاصة :

تتعدد أوجه التصادم وعيا وشعورا وتنعكس على المبنى فيكون منها ما بين الجمر و الماء... دخان لطيف يشرع أبواب الحلم متخذا أوجاعنا الحضارية حافزا أصليا يؤسس للهوية في عصر إنكار الهويات "فالوردة كانت في بلنسية تنمو (الأندلس)/وكان الصدر يربو في بلاد القيروان/كان بحر قد ترامى شاسعا بينهما/ وترامت فلوات وصحار تتعاوى في لياليها الذئاب" ص82.

شعريّة التفاصيل في "محكيات" الكاتبة المغربية مجيدة بن كيران

محمد البدوي*

الحديث عن الشعريّة في القصة القصيرة قد يتطلب تحديدا لجملة من المصطلحات والمفاهيم لأن البحث عن خصائص جنس أدبي ومميزاته في متون جنس آخر قد لا يستقيم بطريقة مدرسيّة آلية.

لذا سنسعى في هذا العمل التطبيقي إلى الابتعاد عن الخلافات في ترجمة المصطلحات المتداولة لنبحث في نصّ ما عمّا يجعل هذا النصّ السردي يتّسم بجماليّة من خلال تجاوز اللغة وظيفتها الأساسيّة التي هي الإبلاغ ليعبر عن أشياء أخرى مثقلة بالإحياء لأنّ الشعر في الأساس -إضافة إلى مكوناته الإيقاعية- يسعى إلى الإيحاء بالشيء أكثر من سعيه إلى قول الشيء ذاته. ومن شأن الإيحاء الذي يتوفر من خلال الحقول المعجميّة والسياقات التركيبيّة نحوا وبلاغة أن يجعل الحقل الدلالي للكلمة أو العبارة أوسع من الدلالة القاموسيّة.

إنّ اختيار "الشعرية في السرد" موضوعا للدورة السابعة لندوة القصّة القصيرة بقفصة يكتسب أهميّة كبرى خصوصا بعد أن اتسع أفق هذه الندوة وأصبحت مغاربية. ولهذا اخترنا أن ننطلق في عملنا من نصّ سرديّ مغربيّ حمل عنوان "أن تحلم كما الأسماك..." وهو لمجيدة بن كيران وصدر عن منشورات عكاظ بالرباط سنة 2001.

إنني لا أخفي حيرتي في اختيار هذا الكتاب مدونة للدراسة لأنّه قد لا ينتمي إلى جنس القصّة القصيرة بالمفهوم التقليدي للقصّة فالكتاب يتكوّن من نصوص كثيرة تتخلل بعضها مقاطع شعرية. وبعض النصوص الأخرى تنتمي إلى الشعر وهذا ليس غريبا فالكاتبة بدأت رحلتها في الكتابة ككثير من الشبان مع الشعر. وحين ننظر في أواخر الكتاب في نصّ "غربة ... حذاء ... ووردة لفلسطين" (ص 91) نجد أنفسنا أمام نصّ شعريّ يتكوّن من عشرين سطرا. ومن بين ما جاء فيه:

عينان بتبستان
حتّى النخاع
تحسهما وردة حمراء
تطلّ عليهما من الطابق الثالث
في النهار وفي الليل
هما للغربة
وللنسيان.. (ص. 92)

وما يجلعنا ننسب هذه النصوص إلى القصّة القصيرة احتفالها بالسرد وتوفر مقوماته في عديد النصوص، وتماهيها مع الرؤية المصاحبة باعتماد ضمير المتكلم المفرد بشكل يوهمنا أننا أمام ضرب من السيرة الذاتيّة. ثمّ إنّ مجيدة بن كيران اختارت نعتا لمجموعتها ورد في الغلاف الخارجي والداخلي تحت العنوان كضرب من التجنيس وهو "محكيات".

إنّ البحث عن الشعريّة في هذه النصوص يمكن أن يكون

* كليّة الآداب سوسة .

من عدّة مداخل لكننا آثرنا أن نهتمّ بالتفاصيل الصغيرة لأننا أمام نصوص تحتفل بالتفاصيل بعيدا عن الأحداث الجسام التي قد يقوم عليها نصّ سردي، وهي نصوص تحتفل باليومي وبفعل الكتابة أساسا.

ورأينا أن نقسّم التفاصيل إلى ثلاثة أبواب، يتصل بعضها بالمكان والبعض الآخر بالتداخل اللغوي، وأخيرا بالتفاصيل اليوميّة.

1. شعريّة المكان :

للمكان في الكتابة السرديّة منزلة خاصّة وسحر كبير خصوصا إذا تجاوز الوظيفة الرئيسيّة باعتباره فضاء تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات. وقد يقترن المكان بشعريّة ما إذا استند إلى مرجعيّة معيّنة في ذهن المتقبل.

وفي المحكيات التي نحن بصددها احتفلت مجيدة بن كيران بالمكان سواء كان ذائعا مشهورا أوكان دون ذلك وقد يتعلّق الأمر بفضاء مرجعيّ أو فضاء قصصي.

1ـ 1 /المكان المرجعي : إنه الفضاء الموضوعي الذي نجد له هوية دقيقة وحضورا في الخارطة الجغرافية. وأغلب الفضاءات المذكورة مغربية باستثناء الأندلس التي ذكرت مرّة واحدة : " كنت من مكان يسمّونه المغرب لكنّ الشمس تشرق منه، وكنت من مكان يسمّونه الأندلس(ص 78).

وأبرز الفضاءات المذكورة هي مدينة تازة بأبوابها وأحيائهاومغاراتها المشهورة "فريواطو" وهي مدينة الكاتبة ومهد صباها.

تقول في قصّة "الله يمنح الأطفال" : الله يوجد في كلّ مكان، الله يوجد في تازة وإذا ذهبت إلى الدار البيضاء سأجده هناك..إذا رجعت إلى تازة سأجده في تازة. (ص 8).

ونفس الفقرة تتكرر في الصفحة 14 في نفس القصّة وهذا العزف على اسم المدينة "تازة" يلتقي مع الاحتفال بأبوابها وأحيائها.

تذكر مجيدة بن كيران في نصّ "صدى المغارة" :

في خلجات صدري أراها

أراها في جريان دمعي

أراها كلما هبت الريح من "باب الجمعة" و" باب الزيتونة" و"باب طيطي" و"باب أحراش" ودخلت أسوار المدينة العتيقة. ص 71

"....الآن أحس بخطإ من يقول! إنّ النجوم في السماء تتشابه وخطأ من يقول إنّ تازة مدينة ككل المدن لأنه لا أحد لامست يده نجوم السماء...لا أحد ارتقى إلى تازة العليا ليعرف أنّ ثمّة مغارة..." (ص 72).

وقد لا تكتمل شعريّة المدينة إلاّ بالإحتفال بالهامشي فيها لذا أكملت بن كيران معالم الصورة عن تازة بالحديث عن امرأة عرفها سكان المدينة في السبعينات والثمانينات على أساس أنها "حمقى" قبل أن تريحها سيارة مجنونة من نفسها ومن شغب الصبيان وتريح المدينة وسكانها من صراخها وفحش لسانها وبصاقها المتناثر في الشوارع والحافلات الرابطة بين تازة العليا وتازة السفلي فكان نصّ "رسالة اعتذار إلى شمسيّة أوإلى عيشة بطيط" تقول فيه : لست أدري لماذا تصوّرتك في تلك اللحظة مثل عيشة بطيط المرأة الأسطورة . أنت لا تعرفين عيشة بطيط. أنا أعرفها سمعت عنها، عايشتها بالقرب من منزلنا. كانت تجعل من ركن صغير خلف باب منزلنا الخارجي مخبأ لها. قصيرة حافية القدمين. لا ترتدي الثياب بل تلفّ أمتارا من الكتان الذي تأخذه بالقوة وبدون إذن من حوانيت القيساريات بعد أن ترمي وجه البائع بما لديها من دراهم حول جسدها النحيل المتسخ والكريه. تقول عنها الحكايات بأنها كانت ذات حسب ونسب. كانت متزوجة ولها طفل ..(ص 48-49).

ومن مظاهر احتفال مجيدة بن كيران بالمكان وتفاصيله حرصها على تقييد بعض الجزئيّات التي قد تبدو ثانويّة لكنها تساهم في خلق فضاء قصصي له طرافته لأنّ تحديده مع جملة التفاصيل الصغيرة الأخرى يزيد في عمق ضياع الشخصيّة كما في نص "الإنكسار ما قبل الأخير" : أنا وحيدة وأعشق خلوتي، الآن أنتظر فجيعة أو معجزة، مجيء ورواح، برد وشمس وظلّ ودخان بين مفترق شارع "ابن سيناء" وشارع "مشليفن" ووسطهما طيف إنسان، أطرافه السفلي تحمل انكساره ما قبل الأخير. يشتري خبزا وحليبا ويتطلع إلى ساعة "مدرسة المهندسين" التي لا تشتغل. توقفت وأوقفت الزمن. لم ينتبه إليها أحد وإن كان في إمكان أبلد طالب في هذه المؤسسة أن يشغلّها في أقلّ من خمس دقائق. طيف إنسان يصعد الأدراج وقبل ذلك يتفقد صندوق البريد. يأخذ فاتورة الهاتف ويدخل. (ص 63).

1ـ 2/ الفضاءات القصصية :

ونعني بها بقية الفضاءات التي تدور فيها الأحداث من غير أن تكون لها مرجعيّة موضوعيّة وتمتاز في محكيات بن كيران بالغموض وعدم التركيز عليها أو الإحتفال بها باستثناء المطعم الاسباني في "رجل فقط" أو السيارة في "الدمع المالح" و"فرجة الموت" أو بيت العائلة في "الله يمنح الأطفال" و"رسالة اعتذار إلى شمسيّة..." وتبدو الفضاءات باهتة قد لا تعني شيئا لذا لا تذكرها الكاتبة ولا تحتفل بها مثلما فعلت مع الفضاءات الموضوعيّة.

2. شعريّة التداخل اللغوي :

مثّل التداخل اللغوي عنصرا بارزا في محكيات مجيدة بن كيران وقد ورد في المتون السرديّة والمقاطع الحواريّة وتحقق هذا التداخل في مستويين :

* الأول معجمي من خلال استعمال الكاتبة جملة من المفردات الأعجميّة وهي في أغلبها فرنسيّة لكنها ترد في الخطاب اليومي في الحياة المغربيّة ولعلّ الاستعمال قد كرّسها وفرض استعمالها بشكل ما.

* الثاني مستوى التراكيب ويرد هذا التداخل من خلال جملة من العبارات المأخوذة من اللهجة المغربيّة العاميّة حتّى إن كانت عربيّة أحيانا في مفرداتها وبنائها لكنّ طريقة نطقها تميّزها عن النطق الفصيح.

2ـ1: التداخل مع الفرنسيّة :

2ـ1ـ1 : نستعرض هذا التداخل مع اللغة الفرنسيّة من خلال نماذج ترد خاصّة في نصّ "الله يمنح الأطفال" وقد وظفتها الكاتبة رغبة منها في أن تحتفل بلغة الأطفال وعالمهم البريء لذا نجدها تسعى إلى أن تكون وفيّة للمفردات التي يستعملونها حتّى ولو كانت غير عربيّة.

* صلاح الدين يركض واقفا بين يديّ وأنا ألبسه الصالوبات(ص8).

* حذاؤك أبيض وحذائك أزرق وحذاؤك ورديّ، قميصك أبيض وسروالك أزرق والوردة التي تضعين فوق "الكوتشيفال" وردية. (ص11)

* ماما، سألتنا "لا ميتخاس" هذا الصباح من أين نأتي بالأطفال.(ص 12)

* ماما لم تسألني بماذا أجبت "لا ميتخاس" (ص 13).

إنّ استعمال هذه المفردات الأعجميّة في لغة فصيحة بما في ذلك لغة الحوا بين الشخصيات مثقل بعفوية الصغار وبرغبة الكاتبة في استعادة أجواء الطفولة والاحتفال بها من خلال تفاصيلها والمنطوق الموحي بها.

2ـ1ـ2 : في النموذج الثاني ترد المفردات في نصّ "فتات الروح..فتات البسكوي" وتدور أغلب الأحداث في مقصف:

* البعض يشدّه التلفاز

آخر يلتهم كتابا ... دفترا. لست أدري

واحد آخر يشغل نفسه برؤية شاردة

الطاولات متسخة ومبعثرة

عليها بقايا فتات البسكوي وعلب "كازا" الفارغة

الشفاه ترتشف "الإكسبريس" من كأس واحدة. (ص 54).

والأكيد أنّ هذه المفردات على عجمتها تتناغم وفضاء المقصف وأجواء الحزن والارتخاء التي تفوح من النصّ.

* قلبي به مرارة سوداء

تشبه قهوة يأتيني بها النادل الآن

تنكسر الدمعة من جديد

مرارة في حنجرتي ...(ص 55)

ويأتي استعمال عبارة "كازا" وظيفة لأنها تعني لدى مختلف الطبقات أرخص أنواع التبغ المغربي وهي ما يعادل التبغ التونسي "البوستة" أو (الحلوزي) في الاستعمال الشعبي.

2ـ2 : التداخل مع اللهجة العاميّة (المغربيّة):

قد لا يكون غريبا أن تحضر اللهجة المغربيّة في جملة من النصوص لكاتبة مغربيّة لكنّ هذا الحضور يكسر الإيقاع المألوف للنطق العربي الفصيح، ويوحي بجملة من التفاصيل والمناخات الحميميّة. وحتّى إن وافقت بعض العبارات البناء اللغوي للعربيّة الفصحى فإن مجيدة بن كيران توردها كما تنطق في الحياة اليوميّة.

* في نصّ "رجل فقط" نقرأ : على قيثارة شاب يغنّي

بإسبانيّة رديئة فيما جسد أنثوي يهتزّ لتلك النغمات وتبعه "تعشاق "مغربي :" صلاه وسلام على رسول الله ... من طاولة مجاورة.(ص 20).

* إنّ كلمة "سيدتي " قد لا تعبّر عن حجم الحبّ والإعجاب والتقدير الذي تعبّر عنه عبارة"للاّ" في نصّ "رائحة النمرة" : هل تعرفين ماذا قال النمر للنمرة يا للاّ؟ قال النمر للنمرة لقد خذلني الصياد عندما استعار رائحتك وصادني. (ص 78 ـ 79).

ومثلما كانت مجيدة بن كيران وفيّة لجملة من الأغاني العالقة بالذاكرة في نصّ" مساءات" فاستعادت "أخجل من دمع أمّي" أو "اخترن الموت على صدرك بدل الموت على دفاتر مسرحياتي" فهي لم تغمط الأغاني المغربيّة حظّها ووظفت بعضها من خلال أغنية لعبد الهادي بلخياط:

أضع رأسي على كتفك الأيسر وتغنّي : ليلك الله آ الغريب. (ص 43).

إنّ هذا التداخل لا يزعج فصاحة اللغة ولا يقدح في حرص المؤلفة على احترام العربيّة بل يضفي على النصّ طابعا خاصّا وشعريّة مميزة لهذه المحكيات. وقد ظهر وعي مجيدة بن كيران عبر هذا الحرص على فصاحة اللغة من خلال محاصرة كلّ مظاهر التداخل مع العامية أو الفرنسيّة في مستوى المفردات أو التراكيب فجعلتها بين معقّفات (أقواس) وحتّى حين حرصت على توثيق نطق إحدى الشخصيات لا سيما في " رسالة اعتذار إلى شمسيّة..." فهي لا تعتمد هذا النطق إلاّ مرّة واحدة ثم تعود إلى اعتماد اللغة الفصيحة في باقي النصّ.

* إنها شميسة الخادمة. هي كانت تردد اسمها هكذا "سوميشة" ..(ص 8).

3.شعريّة اليومي :

قدلا توحي الحياة اليوميّة بأية شعريّة فنحن نحياها بشكل عادي ورتيب أحيانا لكنّ عين الفنان مختلفة خصوصا حين يلتقط من اليومي جملة من التفاصيل المألوفة ينسج منها شعريّة نصّ يفتح بصائرنا على ما في حياتنا من حميميّة وشفافيّة تتجاوز ما قد يتميّز به الخارق أو غير المألوف.

وفي محكيات مجيدة بن كيران " أن تحلم كما الأسماك..." من تفاصيل الحياة اليوميّة ما أضفى على نصوصها شعريّة تشدّ إليها القارئ بعيدا عن مكوّنات البناء السردي المعروفة. وإيراد هذه التفاصيل لم يكن مجانيا بل جاء في سياق ما سعت إليه الكاتبة من تقديم محكيات تجمع بين السرد والشعر.

ومن عناصر الحياة اليوميّة يمكن أن نقف عند محطتين أساسيتين هما الطفولة والعائلة.

3ـ 1 الطفولة : للطفولة حضور جليل في محكيات مجيدة بن كيران يتمثل بصفة أساسيّة في النصّ الأول "الله يمنح الأطفال" وفي بقيّة النصوص بصفة عارضة كقصّة جنون عائشة بطيط بسبب الرصاصة التي أصابت طفلها وأماتته. أمّا حنين الساردة إلى الأم ففيه حنين كبير إلى الطفولة.

ومن تفاصيل الطفولة المثقلة بالشعريّة ما ذكرناه في قسم التداخل اللغوي عبر مصطلحات الأطفال "الصالوبات ـ لاميتخاس ـ الكوتشيفال" ومن التفاصيل الأخرى الجميلة تصوير الكاتبة لتمثل الأطفال لصورة الشيطان ونسبة كلّ الأعمال السلبيّة التي قد يقوم بها الطفل إلى وسوسات الشيطان :

* الشيطان ينسيني كلّ الآيات القرآنيّة التي حفظتها في الروض وأيضا هو الذي يسقط من يدي الأكل لذلك لا يجب أن التقط الأكل الذي يسقط من يدي لأنّ الشيطان لمسه.

الشيطان أيضا يحرضني يقول لي : إلمس الأوساخ. نطّ من الأدراج .. نطّ من المرتفعات ثمّ إياك وإياك أن تغسل أسنانك بالمعجون والفرشاة قبل أن تنام.(ص 15).

ومن التفاصيل الأخرى نقل عفويّة الصغار في تعاملهم مع الألوان : حذاؤك أبيض وحذاؤك أزرق وحذاؤك ورديّ قميصك أبيض وسروالك أزرق والوردة التي تضعين فوق الكوتشيفال وردية (ص 11).

ولا بدّ من التذكير بالتصدير الذي سبق النصّ الأول وهو لبورخيس" إنني أكتب بجديّة الطفل الذي يلهو". وجاء في الصفحة 64 ما يتّصل بالأطفال:" إنّني أحبّ بكلّ حماسة الأطفال وفرحهم وعنفهم وبراءتهم ومطالبي هي مطالبهم."

3ـ 2ـ العائلة : الحياة العائليّة هاجس يوميّ يعيشها

المرء أو يشتاق إليها.وفي هذه المحكيات حضور مكثف للعائلة وبصفة خاصّة للأمّ وليس غريبا أن يكون إهداء الكاتب للوالدين :" إلى روح أبي... إلى روح الروح أمّي ." وليست هذه النصوص أو المحكيات دروسا في محبّة الوالدين بل اهتمام بجملة من التفاصيل مثلما جاء في نصّ " بعيدا ... قريبا إلى أمّي ." : يبكيني اليتم كلّما فتحت العلبة التي ترسلها أمّي لي عبر الحافلة مرّتين في الشهر. الخبز، القهوة، السكّر، و...و...و.. يبكيني حتّى خيط العلبة وأنا أفتح عقدته بعد أن أقبلها. يبكيني لأن يدي أمّي الطاهرتين لمستاه (ص 25).

وتسعى مجيدة إلى تصوير لحظات الوداع في محطّة القطار. وحتّى إذا كان المشهد تقليدا وعاديا كرّسته السينما التقليديّة فإنه يكتسب حميميّة خاصّة لأنه وداع للأم : اشتقت إلى أن تزوريني وبعدها أوصلك إلى محطّة القطار... وعندما تأخذين مكانا لك أودّعك.. أقبلّك ثم أقبلّ كفّيك. تستنشقين عنقي بعد أن تقبلّيه وتدعين لي... أنظر إليك خلف زجاج النافذة...أبسم. تبسمين بحنان. نتبادل التلويح بالقبلات من خلف الزجاج وعندما ينطلق القطار أجري وراء القاطرات ... أجري وراء وجهك حتّى تحجبك سكّة الحديد عنّي ... ما أقساك أيها اليتم عندما تصيب اليتامى(ص34).

والتوقف عند هذه التفاصيل يترجم رغبة الكاتبة في استعادة اللحظة العاطفيّة والتمتع بها وإشراك القارئ فيها.

إنّ محكيات مجيدة بن كيران مثقلة بالشعريّة سواء ما جاء في جملة التفاصيل المذكورة أوفي تداخل الأجناس الأدبيّة وما حوته اللغة من مجازات تغري بمزيد البحث في هذا المجال سواء في نصوص بن كيران هذه أوفي كتابات أخرى مغربية أو مغاربيّة يتقاطع فيها الشعر مع مختلف أساليب الكتابة، للبحث في خصائص الكتابة السرديّة الحديثة علّنا نظفر بمقومات مشتركة تؤسس لنمط جديد في الكتابة أو جنس أدبي جديد قد يتبلور مع الأيام ومع تراكم التجارب والنصوص.

احتفاء بالتجربة الفنية وبالرواق

احميده الصولي

إن ولادة فضاء ثقافي يحمل معه من الدلالات ما يجعل أهل الثقافة يعتبرونه حدثا ويباركونه مهما كانت الأنشطة التي يتضمنها. وولادة رواق فني في حي لم يعرف مثيله من قبل إنما يشكل إحدى علامات اليقظة في زمن العولمة وهو ما يجعلنا نوليه الأهمية الكبيرة، لما نعتقد في جدواه وما يقدمه من إضافة في مستوى تنمية الوعي وتهذيب الأحاسيس وهدأة النفس.

شهدت ضاحية العمران بالعاصمة يوم 12 جوان 2004 افتتاح رواق للفنون التشكيلية تحت إسم: "رواق باب زويلة" لصاحبه الفنان نجمي الزردومي. ويمثل هذا الإفتتاح حدثا لم تكن الضاحية عرفته من قبل، حيث يعتبر ذلك أول رواق من نوعه يفتتح في وجه العموم لمشاهدة الأعمال الفنية. وإذا كان ذلك حدثا فإن ما تم عرضه يعتبر مفاجأة للجميع. ذلك أن صاحب الرواق جاء من مجال الإعلامية التي قضى فيها جل عمره المهني ثم تفرغ أخيرا للرسم. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن والد نجمي الزردومي كان أيضا رساما، وهو يحتفظ بعدد هام من أعماله التي عرضت بالمناسبة. كلا الفنانين لم يجلس على مقاعد الدرس في الفنون لكن نجمي يقر بأنه تلقى عن والده فن الرسم. وزائر الرواق يتبين فطرية الأعمال وقدرتها على ملامسة الحواس ومداعبة الروح الكامن في الإنسان.

لا توجد وثيقة تؤكد أن حسن الزردومي قد عرض أعماله سابقا، برغم أنه عاصر الفنانين الرواد مثل يحي التركي وعمار فرحات. فهو عصامي التكوين واتخذ الفن كهواية يسجل من خلاله علاقته وردود فعله تجاه المواقع والأحداث والانفعالات الجمالية.

ونفذ أعماله بالزيت على الخشب والرسم المائي. وقد عرضت بعض أعماله في المعرض المشترك الذي أقيم بمناسبة افتتاح الرواق وعددها 22 لوحة في أحجام مختلفة.

في أعمال حسن الزردومي نلاحظ اهتماما كبيرا بالطبيعة التي تناولها في حالات مختلفة، وخاصة العلاقة التي تشدّ البحر إلى اليابسة باعتبارهما مكونين هامين من مكونات الطبيعة. وانعكاس ذلك الاهتمام في الطبيعة الصامتة أيضا حيث نحس من خلال تشكيل وحدات المشهد، افتتانا بها وأناقة في تكوين عناصرها. وهو يوظف الألوان وفق النسق التعبيري الذي يرتئيه. وتشي أعماله باطلاع محدود على التجارب الغربيّة في الرسم، حيث تتضمن بعض التأثيرات التي تصرف فيها بوعي ظاهر عند تكوين العمل الفني.

ولكن البحر احتكر الجانب الأكبر من جهوده، حيث رسمه في حالات عدّة. وأكد على امتداداته وما يحوطه من نباتات وطحالب وسباخ وغيرها. كذلك أولى اهتماما بحركة المد والجزر في شطآنه، وما يحدثه ذلك من حشرجات وتضاريس تبقى في شكل أسطر وأخاديد. ونقل لنا طريقة الصيد عبر الزوارق واستعمال الشباك التي لم تتغيّر تقريبا مع الزمن في مظهرها برغم ما أدخل عليها من تطورات. وتناول الزوارق الشراعيّة والدور الذي تقوم به كرياضة تتطور من زمن الى آخر.

وقد أعطى الضوء ما يستحقّ عند توضيفه إياه إبان تجسيد فترات من النهار، وتحولاته فيها، حيث تترك الزوارق - عند تنقلها - انفتاحات كبيرة لانعكاس

الضوء على الممر الذي تعبر منه. وفي متابعته لتغيرات الضوء، يرصد حمرة غروب الشمس وانعكاسها على الكائنات والمرتفعات والمباني، وكذلك على الأرض المنبسطة أو على صفحة الماء.

ورسم حسن الزردومي مواقع عديدة من مدينة تونس حيث كان يقيم ويعمل ويرسم حتى تقاعده من مكتب الضبط بوزارة التربية. علما بأنه اشتغل قيّما عاما بمعهد أريانة، وقام بتدريس التصوير الخطي الصناعي لمدة سنة بالمتلوي وذلك سنة 1956 وقد رسم بعض المواقع الصخرية في الأودية والجبال، ناقلا الأشكال التي تكونها التصدعات الناتجة عن حركة الأرض والزلازل، وكذلك الثغرات التي تنفتح في الجبال والمرتفعات الصخريّة. كما رسم الحيوانات وطرق رعيها في الصحراء القاحلة خاصة، إلى جانب الأشجار والبنايات البسيطة وذات القباب الخ..

واهتم حسن الزردومي بشكل خاص، بالعمارة في أيامه برغم بساطة أشكالها، حيث نلاحظ تنسيقا رائعا للبنايات وخصائصها. انه يلتقط من المشهد أطرفه، يرسم لنا عبر إحساسه وشائج العلاقة التي تشده إلى تلك المواقع والمباني وغيرها. أما عناصر التشكيل المعماري فكانت متمثلة خاصة في خصائص العمارة الإسلاميّة، مع اهتمام ببعض المواقع الأثريّة الرومانية. فقد أولى المساجد كبير عناية عند رسم الصوامع والقباب والأعمدة والمقرنصات والشرفات المسيجة باللوح أو الحديد الذي ينفذ منها البصر.

ولم يهمل حسن الزردومي الحياة اليوميّة مركزا على الوسائل التي تستخدم لتسهيل معايشتها، كالعربات المجرورة بالحيوانات، وسلوكيات سائقيها، والملبوسات السائدة في عصره. كما يمكننا من خلال أعماله تسجيل نوعية الآلات الموسيقيّة وكيفية مسكها واللعب بها، وأيضا نلاحظ ألوانا من الرقص التعبيري الفردي والجماعي.

وفي أعمال حسن الزرمدي يمكننا تسجيل مظاهر عديدة من عصره؛ وبالتالي يمكن اعتبار تلك الأعمال وثائق هامة تعكس الكثير مما يتحرك في محيطه المعيش.

وتعتبر تجربة نجمي الزردومي، مؤسس "رواق باب زويلة" بالعمران، تجربة حسيّة انطباعيّة تعبيريّة في الرسم. ولئن كانت موهبته وراثة عن والده الرسام حسن الزردومي فإنه اكتسب عناصر مختلفة بالنسبة إلى تجربة والده. فقد تكون إقامته للدراسة ببروكسال مناسبة اطلع فيها على التجارب الغربية من مختلف المدارس. ولكنه لم يفتتن بالسرياليّة التي تطورت هناك بأشكال عدة.

وقد أفاد نجمي من مختلف التجارب المهنيّة التي لا شك أنه يتعامل معها بحس فني أساسا. فالبرمجة في مجال الإعلاميّة حقل تجارب وإبداعات عدة لمن يكون قد تحكم في لغة أو لغات البرمجة، ونجمي اكتسب ذلك بالدراسة ثم بالخبرة، حيث عمل بالمركز الوطني للإعلاميّة، وبقناة الأفق سنوات بثها بتونس، وقام بتدريس الإعلاميّة بمعهد Cerefi، وفي سنة 2000 تفرغ نهائيا للرسم، وأتبع ذلك بفتح "رواق باب زويلة" الذي دشنه بمعرض ثنائي ضم أعمال والده التي يحتفظ بها الى جانب عدد من أعماله هو. وقد عرض 38 لوحة من أحجام مختلفة منها الجداريات ومتوسطة الحجم والصغيرة أيضا.

عرض الرسام نجمي الزردومي أول مرة أعماله بمعرض جماعي نظمته اللجنة الثقافيّة بالمهديّة سنة 1970 الى جانب كل من الشبان والشابات : سعيدة بسباس وهدى صفر قندورة ونور الدين بن الحاج علي الإمام وسالم الرقروق وعبد السلام الكسراوي. وقد صرح إذ ذاك بأنه "تعلم الرسم في المنزل وشارك في المعرض لأول مرة" ويؤكد نجمي أنه فنان عصامي التكوين ويحمل من الأفكار والرؤى الكثير، ويسعى الى تحويلها الى أعمال فنية.

ولئن طغى الجانب النقلي في أعماله، إلا أن الجانب الإبداعي حاضر بقوة أيضا ويؤشر لأعمال هامة مستقبلا. ولئن كانت بعض اللوحات تجسد ذكريات ومواقف محددة لكنها تنطوي، من حيث التقنيات ومزج الألوان وتشكيل حالات المشهد على نقاط ضوء مبدعة، تنفلت عن سياق تجسيد الموقف أوالذكرى.

الذي يتفحص أعمال نجمي الزردومي يصل دون عناء كبير إلى أن هذا الفنان موزع بين الخيال

وتجسيد الأفكار ومصارعة المادة اللونية لخلق سياق يربط الحالات والأفكار والرؤى الإبداعيّة. فلئن كان وراء كل لوحة حكاية أو لنقل دراما مختصرة، فإن فيها أيضا فسحة للنظر الفلسفي العميق، ومجالا للبصر كي ينتقل بين أرجائها وعناصرها والخيوط التي تشد كل ذلك الى البعد الجمالي.

وبديهي أن تتعدد تناولات الرسام ومواضيعه، باعتباره يعايش واقعا متقلبا ومتعدد الحالات، ولكنه بما وهب من بصيرة نافذة ومن حس مرهف عميق يستطيع ملامسة شغاف الوعي، ويرسم في صفحات اللاوعي حالات ومواقع وأفكارا تتنزل بمقدار على سطح القماشة، ووفق حالات الإلتقاء بما يدعوها الى الحضور. وتبدو ذاكرة نجمي مشحونة حد الفيضان بالمواقع والذكريات والعناصر الحضاريّة لكنه أيضا مجهز بآليات تعبيريّة تجعله يجسد عناصر ذات دلالات تصل المتلقي بجذور شخصيته. وهو الى جانب كل ذلك يرسم بلذة حسيّة تطغى فيها المتعة، ويتجسد فيها الإحساس بأبعاد المشهد.

ومثلما يرسم الحالة الواحدة فإنه يمتلك زمام تقنياته لرسم الحالات المتعددة بنفس اللوحة، بحيث يكون المشهد فرصة أو ملتقى لتجمع عديد العناصر الدالة على سياق ما، في لحظة زمنيّة ما، عادة ما تكون ذات امتداد في الزمان خاصة. وهو يجمع بين تقنيات عديدة في نفس اللوحة أحيانا، فيجتمع التكعيبي والتشخيصي والتعبيري في لوحة واحدة مثلا.

بعض لوحاته مغرقة في التشخيص، ذلك أنه يتناول الموضوع الذي يشغله بحميمية، ودون اعتبار علاقته بالآخرين. لكن الذي يهمنا من العمل الفني قبل موضوعه، صيغة التناول والتقنيات وطريقة توزيع الألوان ومدى نجاحه في ذلك. وهنا نستطيع أن نقول بدون كثير من المغامرة أن نجمي يمتلك كثيرا من العناصر المؤهلة إياه للكينونة فنانا.

ضم المعرض جداريات كبيرة، تمثل في تقديرنا مجالا ملائما لريشته كي تجسد من العناصر ما يجعل موضوعه مكتملا، وأفقه الجمالي جذابا، حيث يختار ألوانه بعناية. وهو مع ذلك يتناول أدق العناصر ويجعل حضورها شرطا لا بد منه لاكتمال اللوحة. كما ضم أعمالا عادية الحجم ولكنها مختلفة من حيث عناصرها التقنية وأبعادها الجمالية.

عديد المظاهر التي حافظ عليها نجمي الزردومي منها الاجتماعيّة ومنها التقليديّة ومنها ما يتصل بالمواقع الحضريّة والبدوية وغيرها. وفي أعماله كثيرا ما نلتقي بالمقدس وما يحمله من قيم حضاريّة، مؤكدا على روحه المتّصل بروح مجتمعه، ونمو حركة الحياة فيه.

ولا يزال المعرض مفتوحا للعموم مما يجعل منه قبلة لمحبي الرسم سواء في منطقة العمران أو في سواها من العاصمة أو من غيرها.

هديل الصّمت أو صخب الوجدان؟

محمد الخبو*

هذه مجموعة شعريّة أخرى نسجتها الشاعرة سامية عمّار(بوعتّور) من خيوط وجدانها، وقدّتها من رقيق أحاسيسها، وهي مسكونة بهواجس الوحدة تبحث عن قارب للنّجاه في عالم مملوء ظلما وكآبة.

يصخب الوجدان إذ يقيم في عالم القهر، يفجر بالقدس عروس العروبة، ورمز الخصوبة، ويفعل ببابل الرافدين، ويصرخ صوت سامية عمّار (بوعتّور) متعجّبا مستنكرا حائرا:

وقدس ينادي ويهتف باسمي
وباسم نلادي
أبا " ابن الوليد"!
فكيف نلبّي
وكيف نصلّي .. ونغسل جرحا؟
وفيها الغريب يشيّد صرحا؟

بهذا النّشيد الطّافح بالألم، تستغيث الشّاعرة، وتبحث في مطاوي أيّام العرب عن الأفذاذ الرّموز، تناديهم ليقلبوا دورة التّاريخ فتنكص إلى الوراء وقد تعطّل النّفاذ إلى الأمام:

يا ابن الوليد أغثنا وقد عزّ الرجال.

ويشتدّ نشيد الوجدان صخبا عنما يستحيل شعر سامية عمّار(بوعتّور) في باب " الوجدانيّات " من الدّيوان شعرا أشبع بأحاسيس التفجّع على العزيز الذي غاب ، وبمشاعر الألم لجراح نالت من الروح والجسد نصيبا وافرا.

وينطفئ الحلم خلف الضباب * ويكتسح الغيم جلّ البقاع

وفي كلّ فجر تهبّ الأماني * فتلقى المساء رهيب الوداع

[...]

صراع حياتي صراع صراع *وفي كلّ يوم يذوب الشعاع

ولكنّ الوجدان المتفجّع بقهر الآخر، وقهر الذّات في "هديل الصّمت". يصخب صخبا آخر مغايرا للسّالف، إنّه صخب البحث عن فضاء آخر أرحب، هو الفضاء الصّوفيّ الذي كان مدار أغلب القصائد في باب "تأمّلات في الوجود أو تجليّات".

والطّريف في هذا الباب أنّ سامية عمّار (بوعتّور) كتبت كل قصائده في الشعر الحرّ على خلاف الأبواب الثلاثة الأخرى "العالم ورجع الصدّى" و"وجدانيّات" و" مرثيّات أو ترانيم للغياب". وهي أبواب امتزجت فيها القصائد العموديّة بالقصائد الحرّة. وكأنّ تحرّرها من قيود البيت، وقسر العمود الشعري، وجه شكليّ لسعيها إلى التحرّر من قيود المكان القاهر الموحش، إلى عالم المثل القائم فوق الغمام.

والذي يؤكد هذا التوجّه الشعري أيضا عناوين قصائد هذا الباب من قبيل "إلى مرافئ العشق"، "إسراء"، و"سروب" فمن ذلك ما تقوله في قصيدة لها عنوانها "إلى مرافئ العشق".

نهر من العشق انبرى
فتطهّرت فيه البشر
وتحللت فيه النفوس وطاب للروح المقام
فيم انتظارك في الحياة وما عسى يسدي الأنام
فتحرري من قيد جسمك واسرحي فوق الغمام

فليس يخفى ما في هذه الأسطر الشعريّة من نفس مفعم

* كلية الآداب، صفاقس.

بالتجليّات الصوفيّة تنغمر فيها الذات الشاعرة في الكلم هروبا من سلطة الحدود في أرض الجسد والبلاء.

هكذا صاغت الشاعرة قصائدها في "هديل الصّمت" هديلا يرشح بكآبة قاتمة سعت أحيانا إلى التخلّص منها بالتحليق في عالم صوفيّ صاف غير عكر وسعته مملكة الشعر بيت الشاعرة الأرحب ومراحها:

أسكن اللفظ لانغلاق الوجود* فهو بيتي .. وملجئي.. ومراحي

أدفن الجرح نازفا في حماه* كم بمحرابه ركبت جناحي !

ولكن كيف صيغ الوجدان في هذا البيت من الشعر ؟

كتبت سامية عمّار (بوعتّور) مجموعتها هذه بطريقتين:

- طريقة الشعر العمودي

طريقة الشعر الحرّ

وهذا ما يعدّ تنويعا في الإيقاع الشعري وتطويرا لمجموعتها الأولى" عراش الوجدان" التي اقتصرت فيها على كتابة الشعر العمودي. وقد كانت في النوعين الشعريين ملتزمة بالوزن، حريصة على ذكر بحور القصائد في مطلع كل قصيدة في "هديل الصمت".

ولئن كانت الشاعرة ملتزمة كل الالتزام بمقتضيات الوزن، فإنّ استعمالها المكثّف لبعض البحور لا سيّما (الكامل) أضفى على عديد القصائد ضربا من الرتابة الإيقاعية، وإن سعت أحيانا إلى استعمال بحور أخرى مثل (المتقارب) فغلبة النزعة الوجدانية على شعرها قد تسوّغ استخدام بحور أخرى أنسب مثل (المتدارك)، و(الرمل) الذي لم تستخدمه إلاّ لماما.

ثمّ إنّ الحرص على القافية المتجانسة بطريقة التتالي: أ- ب ب ب- ج ج ج قد أوقعها أحيانا في ضرب من التكلّف، والحال أنّ القصيدة الحرّة التي صاغت الكثير من قصائدها على سمتها، تقتضي حريّة أكبر في توزيع هذه القافية كما نجد ذلك في قصائد السيّاب أو أدونيس مثلا. من ذلك ما نقف عليه في المثال التّالي من قصيدة "دعني" تقول:

فكأنني "بلقيس" في العرش استوت

قد جاءها التبشير للخير اهتدت

فالقافية في السّطر الثاني" اهتدت" جاءت قلقة في موضعها غير مستقرّة في بابها... وإنّنا لنلمس تكلّف القافية أيضا في بعض قصائدها العموديّة.

أمّا من ناحية التصوير، فقد وقفنا في العديد من قصائد " هديل الصّمت "، على صور تستخدم فيها الشاعرة الأساطير مثل أساطير الفينيق وتموز وعشتار وإيزيس وأورفيوس وقلقامش، كما تستلهم من التّراث العربيّ والإنساني شخصيّات تصوغ بها رموزها مثل نيرون، وفرعون، وغوتة، وابن الوليد ومحمّد ، وشهرزاد ومريم وفاطمة ...من ذلك ما تقوله في قصيدة لها نزعة رومنطيقيّة عنوانها "سنفونيّة الرّبيع" أو "ربيع السّنفونيّة":

إيزيس أم عشتار أم كلتاهما *تتربعان بعرشك المنضور

[...]

يا أرض "غوته" والتأمّل والرؤى* سحر الطّبيعة باح بالتفكير

ولكن مقابل هذه النّزعة إلى التّصوير، نرى أنّ الشاعرة كثيرا ما تلجأ إلى الخطاب المباشر في بثّ أفكارها وأحاسيسها لا سيّما في قصائدها العموديّة التي يغلب فيها الميل إلى الحماسة ، من قبيل ما نجده في قصيدة "فلسطين قاومي (...!؟)" : تقول :

يا مسلمي الأرض أين إباؤكم ؟* أين الحميّة؟ كيف ينطمس الأثر؟

في القدس في نابلس بطش جائر* وفي "جنين" فظاعة لا تغتفر

إن مثل هذا الشعر لا يخلو من التزام بقضيّتنا المركزيّة " فلسطين" ولكن هل قدر الشعر الملتزم أن يصاغ بخطاب السياسة أو غيره من الخطابات ؟ ألا يمكن أن يكون الشعر ملتزما وأكثر شعريّة ممّا يكتب؟

أما بعد:

فإن الشاعرة سامية عمّار (بوعتّور) قد خلطت قصائد من فلذة نفسها، بدت ذاتها فيها متوجعة متألمة حتّى غدا طابع الكآبة سمة متواترة رتيبة في النّصوص الشعريّة ولكنّها في الوقت نفسه كانت تسعى إلى تجديد صورها باعتماد الرّموز الأسطوريّة والتراثيّة اعتمادا مكثّفا كما كانت تسعى إلى الخروج من نطاق القالب العمودي إلى نطاق الشعر الحرّ الذي نراه أكثر شعريّة من القصيدة العموديّة.. وحسبها هذا النّزوع إلى التطوّر سمة لشعرها خليقة بحفزها على تجاوز بعض مظاهر النثريّة في الصّور وإغناء البنى الإيقاعيّة وتنويعها.

مكتبة الحياة الثقافية

تقديم ع.م.ر

"بحوث في الشعريّات"
لأحمد الجوة

جديد الباحث والجامعي أحمد الجوة كتاب بعنوان "بحوث في الشعريات ـ مفاهيم واتجاهات" وكان قد أصدر قبل سنوات كتابا مكرساً للشاعر الفلسطيني الراحل معين بسيسو وعنوانه (شعرية وقضية ـ دراسة في شعر معين بسيسو).

يقول في المقدمة : (يندرج عملنا في إطار نظرية الأدب بوجه عام ويتصل وثيق الاتصال بمسألة الأجناس الأدبية تخصيصا. فهو مخصص لجنس من أبرز هذه الأجناس، ومن أشدها استقطاباً لعناية النقاد والدارسين بالأدب. فالشعر والمسألة الشعرية قد حظيا منذ أحقاب ضاربة في الزمان باهتمام الفلاسفة والبلاغين والعروضيين). ويقول عن منهجه في الكتاب بأنّه (ليس منهجا تطبيقيا قوامه تحليل عيّنة من مدونة شاعر واحد أو عدة شعراء يشتركون في الانتماء إلى حركة شعرية واحدة ويختلفون في تجربتهم الابداعية وإنما هو منهج وثيق الصلة بالنقد المتصوري أساسه ضبط المتصورات النقدية وإقامة الشبكات المصطلحية) ووجهة النظر هذه مقتبسة عن توفيق الزيدي في كتابه "جدلية المصطلح والنظرية النقدية).

يقع الكتاب في أربعة أبواب تجمع ما بين بحوث لغربيين لفترتين الأولى ليست معاصرة والأخرى معاصرة. وكذا الأمر بالنسبة للعرب. وللتوضيح نذكر أن الباب الأول معنون به (انشائية المحاكاة في كتاب الشعر لأرسطو) وهو باب واف في قراءته لهذا الكتاب المرجع حيث ضمّ مجموعة من الفصول هي بمثابة تشريح له. وقد أخذ هذا الباب من الكتاب أكثر من 90 صفحة من القطع الكبير.

أما الباب الثاني فيذهب به إلى كتاب تراثي عربي وعنوانه (شعرية التخييل في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنّي معتمدا تحقيق الأستاذ محمد الحبيب ابن الخوجة ويجد أن الاختلاف بين كتاب أرسطو وكتاب القرطاجنّي (راجع إلى مقاصد التأليف عند الرجلين وإلى اختصاص كل منهما بعلم واحد أو بطائفة من العلوم فأرسطو فيلسوف كتب في علم الطبيعة وفي علم ما بعد الطبيعة، وكتب في السياسة والأخلاق وكانت له صلة بالطب ومعرفة بقواعده. وأما القرطاجنّي فهو شاعر وناقد للشعر ونحوي وبلاغي وعروضي) كما يرى أن الفارق بين الاثنين كذلك هو أن القرطاجنّي ليس (من الذين بادروا إلى التأليف في صناعة الشعر عند العرب بحكم تأخّره في الزمان وليس مؤسّسا لنظرية في العملية الابداعية كما كان أرسطو). لكنه يرى بأن (حياة حازم في القرن السابع للهجرة ستتيح له التعامل مع إرث نقدي وبلاغي وفلسفي وستمكنه من الإلمام بمعارف شتى، بعضها أصيل وبعضها الآخر دخيل) ومن هنا يجد بأن كتابه.. منهاج البلغاء وسراج الأدباء.. هو (ثمرة التلاقح بين تلك المعارف، وستكون المتصورات الواردة فيه خاصة بالشعر والشعريّة تعبيرا عن وجوه التفاعل بين انشائية أرسطو في كتاب الشعر وأصدائها المتوزعة في كتابات الفلاسفة المسلمين وتفكير العلماء بالشعر في الثّقافة العربية إلى بداية القرن السابع للهجرة ومواقف البلاغيين الذين راموا محاصرة الكلام الجميل بالحدود والتصنيفات).

وكما فعل مع الباب الأوّل نراه يعتمد تقسيم هذا الباب أيضا إلى فصول ليبرهن على صحة وجهة نظريته.

في الباب الثالث يعود إلى الغرب الحديث حيث يعنون

هذا الباب بـ (انشائية العدول في أعمال جان كوهين) ويورد السبب الذي دفعه إلى هذا بقوله : (لأننا نروم أن تتابع صيرورة التفكير الانشائي في طور بدأت فيه. ثورة اللسانيات "توجيه الدراسة النظرية للأدب وجهة محايثة. ورامت "نظرية الأدب" علمنة المباحث الانشائية. فلم تعد مهتمّة أصلا بما هو خارج على النص وبنيته اللسانية بضروب مكوناتها.

ولا قاصدة إلى الإبانة عن حياة المؤلف وأطوارها، أو عن خصائص البيئة التي تبلور فيها أدبه).

أما الباب الرابع والأخير فهو مخصص للجهود النقدية للباحث والجامعي السوري د. كمال أبو ديب وعنوان الباب (شعرية كمال أبو ديب ومراجعها الغربية والعربية) ويذكر المؤلف بأن تفكير كمال أبو ديب في الشعرية (صورة للبنيوية العربية وتعبير عن وجوه من التفاعل بين الأصل وفرعه، وبين المركز والهامش) ويذكر أيضا : (ونحن نروم في هذا الباب وإجمالا تحديد مسالك الهجرة التي تقطعها المصطلحات الانشائية عندما تنتقل من فضاء غربي يكون له سبق التأسيس لها، إلى بيئة نقدية عربية منفتحة على كل وافد أجنبي تسعى إلى تمثّل ما يحمله إليها من أفكار جديدة، وتحاول صياغتها وفق ما تمليه عليها احتياجاتها العلمية ورغباتها في تجديد، التفكير في المسألة الأدبية).

ومن بين مؤلفات د. أبو ديب اختار أحمد الجوة كتابه (في الشعرية) رغم أن له مؤلفات نقدية أخرى مثل "جدلية الخفاء والتجلي - دراسة بنيوية في الشعر" و"الرؤى المقنّعة - نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي "وكلاهما قد صدرا قبل كتاب (في الشعرية)، ويذكر في هذا المجال : (أما اختيارنا كتاب "في الشعرية" دون غيره من أعمال أبي ديب فراجع لأسباب كثيرة من أبرزها أنه كتاب ذو صبغة تنظيرية واضحة، وأن عنوانه في صميم المسألة التي عُنينا بها في أطوار عملنا كافة، والكتاب فضلا عن كل هذا من آخر ما أصدره المؤلف من بحوث تركز النظر على بنيوية الشعر. فهو أشبه بالتتويج لمسيرة علمية تقصّى خلالها أبو ديب حقيقة المنهج البنيوي واستصفى منه الجوهر).

هذا الكتاب على غاية من الأهمية والجدية ويعد إضافة أساسية للمدونة النقدية التونسيّة التي تثريها بحوث من هذا النوع.

وقد جاء في 405 صفحة من القطع الكبير. وقد صدر ضمن منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانيّة بصفاقس.

"سنديانة الشعراء" لادريس الملياني (المغرب)

بين فترة وأخرى نعود في هذا الركن من المجلة لتقديم عمل أدبي مغربي نرى فيه تميزًا عن السائد في الاصدارات. حيث الكثرة التي لا تعني إلا الكثرة وبين يديّ كتاب جديد متميّز أيضًا للباحث والشاعر إدريس الملياني عنوانه "سنديانة الشعراء - قراءات وشهادات" يهديه إلى صديقه الناقد والباحث الجامعي د. نجيب العوفي (الذي له أياد سابغة نعدّ منها ولا نعدّدها). على حدّ قوله في هذا الاهداء - وربما يحار قارئ هذا الكتاب الجميل في وضعه ضمن جنس أدبي معين، وربما كان أقرب إلى النقد منه إلى أي جنس أدبي آخر، ولكنه ليس النقد الأكاديمي بتقسيماته الثابتة المعروفة، بل يضم قراءات طربة وطريّة لأعمال شعراء مغاربة وعرب وأجانب.

والكتاب موزع على أربعة أقسام، وكل قسم إلى مجموعة فصول، وهي كالتالي : القسم الأول (سيرة الكتابة) وفصوله : استعادة الذاكرة الشعرية/الدار البيضاء "عاصمة الألم" والقصيدة الأجمل : أحمد المجاطي شاعر مجدّد وثائر في قصيدة جديدة / محمد علي الهواري والريادة الشعرية/ وحدها القصيدة تقول الحقيقة/ صلاح عبد الصبور في سماء أخرى/ من سليمان العيسى إلى عبد الوهاب البياتي : لانقول الوداع لشاعر إلا لنصافح آخر.

والقسم الثاني (سنديانة الشعراء) والذي استمدّ عنوان الكتاب من عنوانه وفصوله هي : أحمد بركات : يد تقرأ الشعر/أحمد الجوماري : حزن مسكون بالفرح/ أحمد صبري : حكم الشعر وهداًف الشعراء وحارس مرمى القصيدة/ محمد عنيبة المهري : رسالة في الصبابة والحب / سمّ هذا البناء رثاء/ وفاء العمراني : وفاء القصيدة/ أحمد محمد حافظ : صلة الرحم بالشعر/ محمد الصالحي : ماء الحكمة والشعر.

والقسم الثالث معنون بـ (وساطة الشاعر) وفصوله هي : أنقذونا أيها القرّاء / أنا مع الانترنت وما الحب إلا "للفيروس" الأول/ ما هكذا يا سعد تورد الابل/ الشترية Proeme/ عتبات نصية/ الشاعر بقلمه : عتبات العتمات النصية / أوراق التين.

أما القسم الرابع والأخير فعنوانه (عندنا تتكلم القصيدة لغة أخرى) وفصوله هي : عبد الصمد الكنفاوي : الشاعر السري/ الأستاذ محمد أبو طالب : ذلك الحضور القوي والبهي/ شمس بو شكين تشرق من المغرب الذهبي الغروب/ يوجين يفتوشينكو : انهيار جبل الجليد/ وليم بليك : شجرة تعج بالملائكة.

تلفت النظر المقدمة الذاتية الصادقة في بوحها التي كتبها الشاعر مدخلا لكتابه والتي يرثي فيها (الشاعر) وتحت عنوان (موتك جميل أيها الشاعر) ويقول فيها بين ما قاله : (وبالتالي لا أحد يستطيع عزاء الشاعر إلا أن يقول له : موتك جميل أيها الشاعر : هذا إذا كان محظوظا - مثلي على سبيل الأسف - فوجد من يمتدح موته الجميل : هكذا. يخيل إليّ الشاعر، حالا ومآلا، كلما استمعت إلى كلمات مديح مريح وجريح : جميل موتك أيها الشاعر : واصل طريقك القاتل نحو المذبح قربانا للشعر ! وماريا ريلكه بالذات هو القائل عن الشاعر ربما في إحدى مراثيه الشهيرة : انهياره ولادته الأخيرة! ومع ذلك، ما أجمل الموت في الشعر).

ويقول أيضا : (تحلو الحياة بالشعر وحده - فقط لا غير - الشعر كبوصلة مرشدة ومنارة هادية في خريطة العالم والناس. الشعر إذن موت لذيذ، كالنوم بعد الخلود إلى الراحة من عناء عمل صعب!).

هذا الكتاب للشاعر المغربي ادريس الملياني ذي التجربة الكبيرة انسانيا ونضاليا وابداعيا عرف فيها كل ما في الحياة من جور وقسوة وظلم وصولا إلى أمل بالفرح يقرأ بمتعة، خاصة وأن العنوان الثاني الشارح لما فيه يصفه بأنه "قراءات وشهادات" وهكذا كان، وهذا أحد أسرار انشدادنا إليه.

يقول : (وإذا كان لا مفرّ من مأسسة الحداثة الشعرية، أو خوصصة الشعرية الحديثة فهي لاتعدو نوعين : إما حداثة ضريرة، لاترى وجهها في المرآة، أو حداثة بصيرة بكل شيء. ولكل شاعر بئر شعرية، سواء حفرها في الأرض أم السماء، المهم أن تستقي منها الدلاء ماء الشعر والأهمّ من ذلك كله ألا يبصق أي سقّاء في البئر الذي يشرب منها الآخرون).

ربما بهذا القول الدقيق يتحوصل الكتاب وتتّضح دلالته.

يقع الكتاب في 270 صفحة من القطع المتوسط - منشورات دار الثقافة - الدار البيضاء 2003.

"حوارات في الرواية"

للدكتور نجم عبد الله كاظم (العراق)

أنجز د. نجم عبد الله كاظم رسالته للدكتوراه عن الرواية العراقية في احدى الجامعات البريطانية في أواسط الثمانينات من القرن الماضي وهو الآن يدرّس النقد الأدبي في احدى جامعات سلطنة عمان. وكانت رسالته تتمحور حول تجربة أربعة روائيين عراقيين هم جبرا إبراهيم جبرا - الذي يدرس أيضا كفلسطيني وبذا يدرس مرتين - وغائب طعمة فرمان وفؤاد التكرلي وعبد الرحمان مجيد الربيعي.

وعندما كان يعدّ دراسته وبعد أن أتمّ قراءة أعمال الروائيين الأربعة موضوع رسالته سجّل ملاحظات وحملها إلى الروائيين وطرحها عليهم كأسئلة، تنقّل من أجلها بين بغداد وموسكو - حيث يقيم غائب طعمة فرمان - ولندن عندما كان كاتب هذا العرض في زيارة لها.

وقد ذكر أنه رتّب الحوارات الأربعة وفقا لأقدمية كل حوار.

وقد كانت أسئلته الموجهة إلى الروائيين المذكورين غائصة في العمق من رواياتهم وليست على ضفافها، فيها الاختلاف، وفيها التساؤل، وفيها أيضا الاستيضاح.

ولذا شكلت هذه الأجوبة اضاءات مهمة لأعمال الروائيين الذين درسهم. وبعد نشره لرسالته مترجمة إلى العربية (حيث كتبها أصلا بالانكليزية) عاد إلى الأحاديث ونقلها من آلة التسجيل على الورق لينشرها أخيرا في كتاب عنوانه "حوارات في الرواية" أما عنوان رسالته فكان (الرواية العربية في العراق بين سنتي 1965 و1980 وتأثير الرواية الأمريكية عليها).

وفي تقديمه للكتاب ذكر أن هؤلاء الروائيين الأربعة (هم أهم أعلام الرواية في العراق خلال الحقبة التي درس فيها تلك الرواية).

كما ذكر : (أعتقد أن أي حوار ثقافي أو فكري يكتسب أهميته وفائدته من مصدرين : الأول هو ذات الشخص الذي نحاوره عندما تكون لهذه الذات، نعني هذا الشخص،

مكانتها وتفردها ودورها في ميادين فكرية أو حضارية أو ثقافية بعينها، أو في حياتنا أو مجتمعنا. المصدر الثاني الذي يكتسب الحوار أهميته وفائدته منه هو ما يتناوله محاوره من موضوعات وأفكار وقضايا. وهكذا أتت أهمية الحوارات التي نقدمها للقارئ من هذين المصدرين).

ويصل إلى القول : (وهكذا تبدو مكانة هؤلاء الروائيين واضحة لتكتسب أي حوارات معهم أهمية وفائدة. بتعبير آخر تنفرد أهمية الحوارات مع هؤلاء المبدعين وفائدتها من مكانة الذوات التي نحاورها أولا، ومما تتناولها الحوارات من موضوعات وأفكار وقضايا، خاصة في توزعها على المحاور الآتية : التجارب الخاصة والقضايا الفنيّة المختلفة للرواية من لغة ورمز وترميز وحوار وفكر وخيال وشخصيات والتأثير والتأثر وخاصة فيما يتعلق بالأدباء الأربعة أنفسهم).

يستطيع أن يقول قارئ هذا الكتاب بأن الحوارات التي وردت فيه هي حوارات بكل معنى الكلمة إذ أن الشائع في الصحافة الأدبية العربية يمكن أن نسميها (استجوابات) أكثر منها (حوارات) فالسائل أعد أسئلة والموجهة له يرد عليها فتظهر كما أملاها. أي أن (الحوار) الأخذ والرد الاتفاق والاختلاف، بل والمواجهة بالأحكام كلها غائبة عنها لذا تشيع أسئلة مثل (هل لك أن تقدم نفسك للقراء؟) وهو سؤال فظيع، يؤكد أن السائل لايعرف من الأديب الذي يريد اجراء حوار معه إلا اسمه، حتى تقديمه هو عاجز عنه لذا يلقي بالمهمة عليه.

وتلي هذا السؤال مجموعة أسئلة كلها مسبوقة بـ (ما هو رأيك بـ......) مثلا.

إن أسئلة د. نجم عبد الله كاظم تأخذ منحى خلافيا - حواره مع الأستاذ جبرا مثلا - مثل سؤاله له : (أجد أن اهتمامك بالجنس - مع كونه من حيث الكثرة في حدود المعقول والطبيعي - يصل حد التكلف أحيانا، وبشكل يفقد في كثير من الأحيان. عنصر الصدق الفني أو الأصالة المرتبطة بأصالة وصدق العمل نفسه، ما رأيك بذلك؟).

وهذا مجرد عينة من نوعية الأسئلة وطبيعتها. نضيف مثالا آخر عن الانطباع الذي تركته قراءة د. نجم لرواية "خمسة أصوات" لرائد الرواية العراقية الحديثة وأول من كتبها بشكلها الفني الراقي المرحوم غائب طعمة فرمان فكان السؤال الذي وجّهه لفرمان عنها : (وأنت تقرأ "خمسة أصوات" هل تجد نفسك مقتنعا بها كعمل روائي متكامل؟ وبماذا ترد على من يقول أنها مجموعة قصص لمجموعة شخصيات، إن سمعت من يقول ذلك؟).

هذا كتاب يقدم نموذجا لما يجب أن تكون عليه كتب الحوارات اذ لا بد أن تسبقها قراءة دقيقة لأعمال الكتّاب الذين نحاورهم بعيدا عن السؤال المتردد البليد "قدّم نفسك للقارئ؟" فتصاب بالاحباط وتضطر للاعتذار.

يقع الكتاب في 116 صفحة من القطع المتوسط - منشورات دار الشروق للنشر والتوزيع - عمّان (الأردن) 2004.

"الغبش"

لفتحي الجميل

صدرت للقاص فتحي الجميل مجموعة قصصية بعنوان "الغبش" وهي باكورته على الرغم من تواجده الذي مضى عليه عدة سنوات في الساحة الأدبية بما ينشره من قصص ومقالات وتراجم إضافة إلى اهتمامه باللغة (هو عضو عامل بجمعية المعجمية العربية بتونس) وهو أيضا عضو في (وحدة البحث الجامعية "المفردة العربيّة بين المعجم والقاموس" بكلية الآداب - منوبة).

لقد تأنّى كثيرا حتّى أقدم على نشر مجموعته القصصية هذه التي تعدّ من بين الأعمال الناضجة التي صدرت في السنوات الأخيرة، فيها احترام وإتقان للّغة التي يكتب بها (العربيّة) وهو ما لم يتوفر لعدد كبير من متعاطي الأدب الشبان المتعجلين أو الواهمين بأدوار أكبر من حجومهم - وهذه احدى مصائب الأدب الذي يكتبه بعض الشبان في البلدان العربية -.

تضم مجموعة فتحي الجميل هذه (8) قصص ومسرحية واحدة، والقصص هي : الغبش (التي أطلق اسمها على المجموعة كاملة)، الطريق، المرأة، الذبابة، البغلة، فوق السور، خرافة، الجراد.

أمّا المسرحية فتحمل عنوان (الغفران).

هذه مجموعة طيبة لقاص شاب متأنّ، ونتمنى من الذين يتعاملون مع الأدب التونسي الجديد أن يهتموا بها، قراءة

وتعريفا وترويجا.

تقع المجموعة في 142 صفحة من القطع المتوسط. وقد صدرت من منشورات دار السنابل (تونس) 2004.

"لا ماء بلا رافدين"

لعبد الكريم الخالقي

جديد الشاعر عبد الكريم الخالقي ديوان بعنوان "لا ماء بلا رافدين" ويأتي بعد ديوانيه : (قصائد للوطن والنار) و"متاهات الروح" ومساهمات شعرية في مهرجانات عربية وأوروبية.

هذا الديوان كرّس منذ عنوانه لبلاد الرافدين حيث زارها الشاعر مع عدد من أصدقائه في بعض المهرجانات الأدبية التي كانت تعقد في بغداد وخاصة مهرجان المربد الشهير.

ونقرأ في الاهداء ما يوحي بالوفاء عملة هذه الأيام النادرة إذ ورد فيه قوله : (إلى الحضارة الضاربة في عمق الزمان، زحف عليها هادم حضارات، بلا تاريخ، إلى حضارة منشأ الحرف الأول، دونت سجلاتها بالخط المسماري قرونا قبل الميلاد، إلى العراق العظيم، إلى شرفاء هذه الأمة التي "لوجهنم صبّت على رأسها واقفة...).

هذا نصّ الاهداء. أما القصائد فهي كلها عن العراق، بلاد الرافدين، أي أن عنوان الديوان كان اسما على مسمى.

وفي ديوانه هذا يقدم لنا الشاعر الخالقي شهادة حبه الخالص لبلاد الرافدين وأهلها، ومعظم القصائد مهداة إلى أصدقائه من المبدعين التونسيين الذين ترافق معهم في زياراته لبغداد أمثال محمد الهاشمي بلوزة وسميرة المهذبي ومحمد الهادي الجزيري وآخرين إضافة إلى أدباء عراقيين التقاهم ببغداد.

هناك ما هو أهمّ في هذا الديوان من حيث دلالته العامة وهو تحول بلاد الرافدين ومدنها إلى رموز ينهل منها الشعراء، وقد كان الشاعر الخالقي سبّاقا في تأثير هذه الرموز مثل "الفلوجة" وبذا تتّسع للشاعر العربي مساحة الرموز وأغلبها كارثية(في فلسطين والعراق خاصة)رغم بقيّة من أمل.

ومن بين قصائد الديوان قصيدة "هذا الكلام لك" ويهديها إلى النائب البريطاني المعروف بمساندته ندته للقضايا العربية جورج غالوي والذي ناله ما ناله من وراء هذا التأييد دون أن يأبه بل ازداد إصرارا. وقد جاء في القصيدة :

(يعيش التراب على أرضنا دون ما ء
وتنمو الورود
ويأتي الربيع على حين غرة
ودون قتال يهز الشتاء
ولكننا لا نعيش
دون الكرامة والكبرياء
سيمضي زمان الفجيعة
ويندمل الجرح، جرح الهزيمة
ويصحو نشيد الإباء
ونهتف ملء الحناجر
سلاما على كل من قاتلوا
وظلوا لهذي البلاد من الأوفياء
سلاما على الواقفين أباة
سلاما على الشهداء
سلاما على حمورابي والمتنبي
سلاما على أمة الأنبياء
سلاما على أمّ قصر
سلاما على كربلاء
سلاما على كل من أنشدوا
نموت على أرضنا واقفين
ولا لن يمرّ
من دمنا الغرباء)

هذا ديوان لشاعر مهموم ومحموم مما يجري عربيا كتبه بحرقة واحتراق، وليس من موقع المتفرج غير الآبه.

يقع الديوان في 90 صفحة من القطع المتوسط ـ نشر على الحساب الخاص. سنة النشر 2003.

"ماريا"

لعمر السعيدي

صدرت للقاص عمر السعيدي روايته الأولى "ماريا" وكان قبلها قد أصدر عددا من المجموعات القصصية للكبار والأطفال ومنها : (الصوت المفقود) ـ قصص ـ (المشي

بعين واحدة)- قصص - (صبايا) - قصص - (سر المدينة المعلّقة). قصص للأطفال. كما أصدر كتابا بعنوان "رؤية في القصة التونسية المعاصرة" ويضم مجموعة مقالات عن نماذج من الاصدارات في القصّة التونسيّة.

إختار المؤلف من روايته هذه بعض الأسطر ليضعها على غلافها الأخير وربما جاء اختياره لها دون غيرها لأنها تمثل لغته الكتابية وفيها جاء قوله : (لم يستطيع أن يتخلص من خيالها. تهجم عليه حينا بعد حين وتملأ عليه وجوده بطيفها، فكأنه يراها أو يتنفس رائحة جسدها أو يلامس جزءا من بدنها. وكثيرا ما يغمره أريجها ويخترقها صوته. تطلّ عليه وتختفي في لحظة ما، لحظة تنبثق كبرق عبر ذاكرته. يحدث أحيانا أن يسمع همسها ورنين صوتها وضحكتها العالية أو عبارة تنفلت من بين شفتيها تدعو أو تحتجّ أو تشكو).

جاءت الرواية في 158 صفحة من القطع المتوسط - نشر على الحساب الخاص. سنة النشر 2004.

"واشتعل فيّ الفرح"
لراضية الهلولي

عام 1984 أصدرت الشاعرة راضية الهلولي ديوانها البكر "طريق الحب"، وبعد عشرين سنة أصدرت ديوانها الثاني "واشتعل فيّ الفرح" وهي فترة طويلة جداً لاسيما وأن الشاعرة تساهم في بعض الملتقيات والندوات بقصائدها.

تهدي الشاعرة ديوانها اهداء مزدوجا إلى زوجها الشاعر الحبيب الهمامي بقولها : (إلى من سلمته مفاتيح عمري إلى حبيبي الحبيب) وإلى أبيها بقولها : (إلى الشجرة الوارفة في ثنايا عمري يحتضنني ظلها أينما أسير إلى أبي).

مقدمة الديوان كتبها الناقد والجامعي محمد البدوي الراعي للأدباء في المنستير والباحث عن منافذ لنصوصهم سواء من خلال برنامجه الإذاعي المعروف الذي يقدم منذ سنين من إذاعة المنستير "واحة المبدعين"، أو من خلال المقدمات التي يكتبها لمعظم أدباء الجهة.

عنوان مقدمة البدوي لديوان راضية تحت عنوان (الحب أعزك اللّه جنون أو لايكون) وذلك لأن قصائد الديوان محورها الحب.

يقول البدوي : (ان قارئ هذه النصوص الشعرية لراضية الهلولي لايستطيع إلا أن يحبها لأنها كتبت بمداد الحب فهي من عالم العشق انطلقت وفي فضائه تنفست وأينعت وإلى أحضانه أوت).

كما يقول : (ان نصوص راضية الهلولي ومضات متتالية منغّمة بما توفر فيها من بديع الكلام بعيدا عن كل غموض أو تعقيد ومؤهلة للانتشار في الزمان والمكان. إنها نصوص "مؤنثة" بحق تحمل براءة الشاعرة وشجاعتها في أن تقول عاليا ما يخامر نفس المرأة من رغبة في الاحتفال بالحياة في كل مباهجها. وهل في الحياة أحلى أو أغلى من الحب يعطيها أجمل معنى وأرقّ مغنى).

ويختم بقوله : (وهل يكون الحب عاقلا؟ ألسنا إن نحن عقلناه قتلناه؟ فالحب أعزك اللّه جنون أو لا يكون).

هذا نموذج من قصائد الشاعرة من قصيدة (ليتني وليتك) :

(آه يا من أدمن عليك
ليتني أبرأ منك قليلا
وأحاول ولومرة واحدة
خيانتك
بنظرة
بابتسامة
بموعد لا أحضره
آه يا من أتورط فيك
ليتني أنزعك عني قليلا)

يقع الديوان في 96 صفحة من القطع المتوسط - نشر على الحساب الخاص - طبع بمطابع الشركة العالمية للطباعة - سوسة - الغلاف للفنان شعبان الجزيري سنة الطبع 2004.

اشتراك

ترحب إدارة تحرير مجلة الحياة الثقافية بكل من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا الأنموذج وملأه بغاية الدقة والوضوح ثم إرساله إلى عنوان المجلة مع نسخة من وسيلة الدفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم



اشتراك

الاسم واللقب : ....

العنوان : ....

الترقيم البريدي : .... **الهاتف :** ....

الفاكس: ....

عدد نسخ الاشتراك : ....(اشتراك سنوي لعشرة أعداد : 20,000د

«عشرون دينارا تونسيا أو ما يعادلها»)

يتم ارسال الاشتراك بواسطة حوالة بريدية أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلة بالبريد رقم : 99-474 – اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة : اللجنة الثقافيّة الوطنية (الحياة الثقافية) 105 شارع الحرية – تونس 1002
الهاتف : 646 71890 – 152 71288 – الفاكس : 639 71792